

Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA



MADRID, TOMO XX
NÚMERO 40 - 2º SEMESTRE DE 2011

DIRECTOR

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

SECRETARIO

Carlos Pérez Montoya

CONSEJO CIENTIFICO

Leticia Azcue (Museo Nacional del Prado)
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona)
Jesús González de Zárate (Universidad del País Vasco)
Javier Jordán de Urrés y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares)
Jose Manuel de la Mano (Doctor en Historia del Arte)
Consuelo Maquivar (Universidad Nacional Autónoma de México)
Isabel Mateo Gómez (ex CSIC)
Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado)
Elena Santiago Páez (ex Biblioteca Nacional de España)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gloria Martínez Leiva
Carlos Pérez Montoya
Consuelo Pizarroso Corchero
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Ángel Rodríguez Rebollo

Cubierta: F. Salzillo: *Santa Clara*, Murcia, Convento de Capuchinas.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA “MARQUÉS DE LOZOYA”

Alcalá, 93. 28009 MADRID

Teléfono 914 311 193 j Fax: 915 767 352 j E-mail: arte@fuesp.com j www.ficonofue.com

ISSN-0214-2821

Depósito Legal: M-18.993-1988

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| JOSÉ MARÍA SALVADOR GONZÁLEZ: Origen divino del poder imperial en Bizancio pre-iconoclasta. Algunos aspectos de su iconografía | 329 |
| FERNANDO QUILES: Ésta es mi cara y ésta es mi alma: Leed. Galería de retratos del barroco sevillano | 357 |
| ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: El escultor Francisco Salzillo y la religiosidad popular | 417 |
| ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS Y RUBÉN SÁNCHEZ GUZMÁN: Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico | 465 |
| PEDRO POYATO: Líneas de filiación de la iconografía feísta buñueliana | 533 |

| | |
|--|-----|
| NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES | 559 |
| FICIONOFUE | 560 |
| PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA | 562 |

ORIGEN DIVINO DEL PODER IMPERIAL EN BIZANCIO PRE-ICONOCLASTA. ALGUNOS ASPECTOS DE SU ICONOGRAFÍA

José María Salvador González
Universidad Complutense

Resumen

Durante sus cinco primeros siglos de existencia (siglos IV-VIII), el Imperio bizantino impuso como doctrina oficial el origen divino del poder del emperador, fundándolo en las antiguas tradiciones de las monarquías helenísticas y orientales. Combinando con su cristianismo esas dos tradiciones paganas, Bizancio produjo una peculiar tesis sobre la sacralidad del poder imperial. Esa tesis generó una retórica propagandística, según la cual el emperador bizantino fue representado como el vicario de Dios ante sus súbditos, comparado a veces con el mismo Cristo. La construcción retórica de la sacralidad del emperador en Bizancio se expresa mediante tres manifestaciones complementarias: *irénica*, *polémica* y *teofánica*. Concentrando la atención en un solo fragmento de tan complejo tema, el presente artículo se restringe a destacar algunas imágenes de la manifestación *polémica* del poder sagrado del imperador bizantino durante los siglos IV-VIII.

Abstract

During its first five centuries of existence (4th to 8th centuries), the Byzantine Empire imposed as its official doctrine the divine origin to the emperor's power, founding it on the ancient traditions of the Hellenistic and Oriental monarchies. Combining these two pagan traditions with its Christian beliefs, Byzantium produced a particular thesis about the sacredness of imperial power. This thesis generated a propaganda rhetoric, according to which the Byzantine emperor was represented as the vicar of God in respect of his subjects, sometimes compared to Christ himself. The rhetorical construction of the sacredness of the emperor in Byzantium is expressed through three complementary forms: *irenic*, *polemic* and *theophanic*. Focusing on a single piece of this complex issue, this paper is restricted to point out some images of the *polemic* manifestation of the sacred power of the Byzantine emperor over the 4th-8th centuries.

Durante sus cinco primeras centurias de existencia (siglos IV-VIII), el Imperio bizantino, en especial, bajo la égida de Constantino el Grande (306-337), Anastasio I (491-518) y Justiniano I (527-565), estableció como gozne inamovible de su sistema político la doctrina del origen divino del poder del emperador¹. Más allá y por encima de las numerosas crisis político-religiosas, revueltas, golpes de Estado, asesinatos de emperadores, usurpaciones y cambios dinásticos, ella será, con escasa flexibilidad, la doctrina oficial del Imperio bizantino hasta la caída de Constantinopla en 1453. La lapidaria sentencia *Omnis auctoritas a Deo venit*, ampliamente aceptada luego en el universo medieval de Occidente, se certifica con aún mayor vigor e incidencia en el caso del *imperator* de Bizancio.

La mayoría de los expertos concuerda en la tesis de que semejante doctrina hunde sus raíces en las centenarias tradiciones del helenismo y de las civilizaciones antiguas del Medio Oriente, en un amplio y complejo abanico que abarca desde los remotos imperios de Egipto, Mesopotamia y Persia hasta el imperio de Alejandro Magno y las monarquías helenísticas surgidas tras la muerte de éste, sin olvidar el Imperio de Roma antes de su cristianización, donde no es menos patente el carácter divinizado de sus emperadores. Deslindándose, sin embargo, de esta cuasi-unanimidad, Gilbert Dagron, aun aceptando esas influencias paganas mesorientales y helenísticas, sostiene que la primordial y decisiva raíz del origen divino y la sacralidad del poder del emperador bizantino es el modelo judío: en su documentadísimo libro *Empereur et prêtre. Étude sur le "césaropapisme" byzantin*, Dagron muestra cómo con frecuencia, bajo la hojarasca de otras referencias más próximas, la fuente última y esencial de inspiración para los monarcas bizantinos es el modelo judaico veterotestamentario², representado no sólo por los reyes hebreos, ungidos de Yahveh, en especial, Saúl, David y Salomón, sino también por otros líderes judíos, como Moisés y Aarón, e incluso por el gentil incircunciso Melquisedec, enigmático rey-sacerdote de Salem³.

Sin escatimar ningún valor a las documentadas conclusiones de Dagron, resulta evidente que esta ideología del poder divino del emperador y de la monarquía sagrada la asumen los bizantinos directamente del Imperio romano, el cual la adoptó, a su vez, de los reinos helenísticos, mientras éstos la

tomaron de las monarquías persas y semíticas⁴. A juicio de Alain Ducellier, el vínculo estrecho entre religión y poder en Bizancio deriva de la historia del Bajo Imperio romano antes de su cristianización, cuando tras la crisis del siglo III, se sustituye el antiguo *Principado* (según el cual el emperador, elegido por aclamación popular, es sólo el primero de los magistrados) por el *Dominado*, en que se busca una monarquía absoluta de poder irrestricto, legitimada por el ilimitado poder divino⁵.

Richard Evans amplía la perspectiva de las influencias modeladoras de esta filosofía política bizantina, al afirmar que el oficio imperial en Bizancio deriva de la evolución de dos conceptos: 1) el de la tradición romana, conforme a la cual el emperador es un magistrado no hereditario elegido por el senado y el ejército, con el título *imperator* (*generalissimus*), inspirado en la tradición republicana; 2) el de los reyes helenísticos posteriores a la muerte de Alejandro Magno, quienes fueron autócratas divinizados, cuyas imágenes compartían los templos de los dioses, y sobrepasaron la mera condición humana, pues encarnaban la fuerza vital que proporcionaba a las leyes su substancia⁶. Según Evans, esta noción helenística de monarquía —conforme a la cual los reyes copiaban la realeza de Zeus, supremo *basileus*— fue la que informó la ideología del oficio imperial en el período tardorromano; y, tras la adopción del cristianismo por los emperadores de Roma, la idea fue desnaturalizada y reciclada bajo el concepto de realeza cristiana⁷.

Con una visión aún más amplia, Charles Diehl sostiene que el emperador bizantino, como heredero de los césares romanos, fue *imperator*, o sea, jefe para la guerra y legislador, si bien, al contactar con Oriente, se convirtió en *autócrator o déspota*, mientras a partir del siglo VII, con la helenización del imperio, se convirtió en *basileus*⁸, emperador por excelencia, émulo y sucesor del Gran Rey persa sasánida, derrotado por Heraclio⁹. André Guillou insiste también en el dictamen de que el fundamento religioso de la autoridad imperial en Bizancio, obtenida por una investidura divina, asumida por Roma a través de Alejandro Magno y las monarquías helenísticas, deriva de la concepción persa, según la cual el ejercicio del poder tiene por fin combatir el mal¹⁰.

Combinando así estas dos influencias paganas exógenas —la helenística y las mesorientales, en especial, la de la Persia aqueménide, restaurada por el imperio sasánida en el siglo III d.C.— con su propia herencia romana y su cristianismo de base, Bizancio produjo una peculiar construcción ideológica sobre el origen divino y la sacralidad del poder de su emperador¹¹.

Siendo el eje central de la filosofía política del imperio bizantino, tal construcción sacralizadora necesitó generar para su sostenimiento una sofisticada retórica propagandística, hecha de palabras, ritos e imágenes, destinada a crear en el imaginario colectivo de aquella sociedad teocéntrica

la fabulosa imagen de un *basileus* sobrenaturalizado y sacralizado. Conforme a esa artificiosa retórica, en efecto, el emperador bizantino fue presentado ante propios y extraños como el ser amado y elegido por Dios, su predilecto, su ungido, tan cercano a Él como para llegar a convertirse en su vicario ante sus súbditos, ante quienes fue exhibido a veces en abierta comparación y paralelismo con el mismo Cristo. Semejante construcción retórico-ideológica de la sacralidad del *basileus* se expresa, de modo esencial, mediante tres epifanías o manifestaciones complementarias: *irénica*, *polémica* y *teofánica*.

Entendemos por manifestación *irénica* o pacífica aquella en la que el emperador exhibe sus privilegiados nexos con la divinidad en forma serena, amable y humana, sin esa agresividad destructiva ni ese aura de sobrenaturalidad de que hará gala en sus otras dos expresiones, la *polémica* y la *teofánica*. Sobre la infirme base de que —al menos en teoría— el emperador bizantino es elegido por el Senado, el ejército y el pueblo¹², dicha manifestación *irénica* se traduce en prácticas rituales de enaltecimiento supremo, de complejo simbolismo y fuerte carga política¹³: de tal índole son, por ejemplo, la designación por el Senado, la *acclamatio* (proclamación y elevación sobre el escudo del recién designado al imperio por parte del ejército), la colocación del collar de oro (*torques*)¹⁴ y de la diadema gemada tras ser elevado sobre el escudo, la coronación canónica (precedida o no por la sacra unción) por el patriarca en la basílica de Santa Sofía¹⁵, e incluso el *adventus principis* (entrada triunfal en alguna gran ciudad del Imperio, sobre todo, en su capital, Constantinopla)¹⁶. Si bien no tan espectaculares ni esporádicos como los recién referidos, no menos elocuentes signos irénicos del oficio imperial bizantino son otros rituales áulicos, como el solemne ceremonial palatino, oficiado con suntuosa indumentaria en el Gran Palacio o Palacio Sagrado, verdadero templo del monarca¹⁷, las carreras de cuadrigas y las fiestas del Hipódromo, o, incluso, las idealizadas imágenes que representan al *basileus* como auriga triunfador sobre su cuadriga, coronado por la Victoria alada.

En su epifanía *polémica* o épica, el emperador bizantino se exhibe como héroe en acción violenta en el trance de vencer al enemigo o al infiel, en el de cazar fieras salvajes o matar al dragón infernal, personificando así al triunfante adalid de la *Psychomachia* o combate victorioso del bien frente al mal.

La manifestación *teofánica* del soberano de Bizancio se expresa, de manera especial, cuando éste aparece revestido con rasgos o atributos propios de la divinidad, o cuando se le tributan ritos u ofrendas propios del culto debido a Dios. De tal índole son, por ejemplo, el hecho de emplear como distintivos exclusivos del *basileus* el nimbo o corona de rayos solares del dios Sol o Helios (hasta llegar incluso a representarlo como el propio *Sol*

Invictus)¹⁸, el globo crucífero (símbolo del dominio de Dios Pantocrátor sobre el universo), el *lábaron*, el crismón o la simple cruz (signos todos ellos de la victoria del cristianismo sobre el enemigo pagano). Recordemos que, tras la adopción del cristianismo, la ideología imperial presentó al emperador como el elegido de Dios, su ungido, su vicario en la Tierra, su lugarteniente a la cabeza de los ejércitos¹⁹, y no dudará tampoco en designarlo con el pomposo título de *isoapóstolos*²⁰ (igual a los apóstoles)²¹, cual si fuese el decimotercer apóstol, cognomento con que se denominó en su momento a Saulo de Tarso, tras convertirse en San Pablo. Similar propósito teofánico manifiestan las múltiples y sobredeterminadas expresiones de la liturgia imperial, con las solemnes ceremonias tributadas al emperador en testimonio de veneración²², entre ellas, la prosternación profunda (*proskynesis*) al acercarse a él, el absoluto silencio sumiso exigido ante su presencia, el cubrirse las manos con lujoso paño cuando algún alto dignatario recibía de él algún objeto, el desfile procesional de su efigie, como si fuese un icono religioso, el uso de cirios e incienso ante su persona real o su retrato, sin omitir la frecuente estrategia propagandística de representar —hasta en el propio templo— su figura mayestática junto a la de Cristo o la de la Virgen María²³.

Estas breves pinceladas permiten apenas vislumbrar la inmensa panorámica que abre ante nuestros ojos el vasto tema del origen divino de la autoridad del *basileus* y del carácter sacro de la investidura imperial. Sin embargo, los restringidos límites del presente artículo nos obligan a una doble delimitación, temática y cronológica: desde la perspectiva temática, nos concentrarnos sólo en algunas expresiones iconográficas de la manifestación *polémica* o épica del poder sagrado del emperador de Bizancio; desde la vertiente cronológica, nos restringiremos a las cinco primeras centurias del imperio bizantino, desde el ascenso al poder de Constantino el Grande (306), fundador de dicho imperio, hasta el inicio de la crisis iconoclasta, tras el ascenso al trono de León III Isáurico (717).

1. LA EPIFANÍA POLÉMICA DE LA SACRALIDAD IMPERIAL EN BIZANCIO

Como sucede con las otras dos manifestaciones del poder sagrado del *basileus*, su manifestación *polémica* surge y se fortalece mediante una doble retórica: *verbal* e *iconográfica*.

1.1. Retórica verbal en la expresión polémica del poder divino del basileus

Resulta patente la orientación áulica de un alto porcentaje del arte bizantino, concebido *ex professo* como eficaz instrumento ideológico-propagandístico al servicio del culto a la personalidad del monarca. Tras acotar que, desde sus inicios el arte bizantino “es imperial y cristiano”²⁴, Henri Stern recuerda que, ya desde Diocleciano (285-305), el emperador romano se identificó oficialmente con Júpiter y Sol, dioses supremos del panteón pagano, por lo cual su persona y todo lo suyo adquirieron un carácter sagrado, llegando así el culto al soberano a suplantar en buena medida al declinante culto de los dioses griegos y romanos²⁵. Por ello, mientras los emperadores romanos paganos del siglo III, como Heliogábalo y, sobre todo, Aureliano²⁶, intentaban imponer como religión oficial un monoteísmo solar, asimilándose ellos mismos al dios *Sol invictus*²⁷, Constantino adoptó una estrategia no muy diferente: entre las numerosas religiones orientales, asumió el cristianismo como la más adecuada para legitimar la autocracia imperial, al darse cuenta de que el monoteísmo cristiano era el mejor instrumento para concentrar todos los poderes temporales en una sola mano²⁸. Según el mismo Stern, ese papel cuasi-religioso del monarca, en lugar de disminuir, se incrementó tras el reconocimiento oficial del cristianismo por parte del Imperio romano. De hecho, nimbado con aura de santidad sobrenatural, el emperador llegó a convertirse en representante de Cristo en la tierra, en intermediario entre Dios y los hombres, e incluso en el único individuo con derecho a propagar y defender la fe cristiana²⁹.

Ya en los albores del imperio romano cristianizado, fue Constantino (306-337) el primero en defender con entusiasmo la doctrina del poder sacro del emperador. Esa ideología del origen divino de la autoridad imperial fue apuntalada además por ciertos panegiristas del fundador del imperio bizanti-

no. El papel protagónico en semejante empresa ideológico-propagandística lo asumió Eusebio, obispo de Cesarea y confidente de Constantino, autor de dos obras de decisiva trascendencia para la construcción de la tesis de la sacralidad del poder imperial: *Vita Constantini*, escrita tras el fallecimiento de éste, en la que relaciona a Constantino con Augusto; y, de modo muy especial, en el discurso de las *Tricennalia*, producido para conmemorar el trigésimo aniversario del ascenso al poder del fundador de Bizancio-Constantinopla³⁰. En virtud de ambos panegíricos, Eusebio de Cesarea contribuyó sobremanera a que el culto imperial —conforme al cual los emperadores paganos antecesores de Constantino eran adorados como seres sobrenaturales— sobreviviese y fuese adaptado sin mayor reticencia al pensamiento cristiano³¹. En efecto, no contento con declarar en abstracto que “El imperio, en la tierra, es el reflejo del reino celestial”³², Eusebio asegura, en referencia concreta al emperador Constantino:

"Así investido con la imagen del reino de los cielos, él gobierna los asuntos de la tierra mientras mira hacia arriba con el fin de dirigir según el modelo de este arquetipo (divino). A decir verdad, él crece mucho en la medida en que sigue ese modelo de autoridad monárquica, que el Gobernador del universo ha dado a un hombre solo entre todos los seres de la tierra. Porque sólo Él (Dios) es el autor del poder del soberano, la ley que decreta una autoridad única sobre todos los hombres."³³

Y en otro momento, el mismo panegirista asevera, al referirse a Constantino:

"Se puede descubrir el poder de esa fe divina que sostiene su alma por esta consideración, a saber, que tenía su imagen retratada en monedas de oro de tal manera que aparecía mirando fijamente hacia arriba, como si estuviese orando a Dios. Estas imágenes suyas circularon por todo el imperio romano. Además, en los palacios de algunas ciudades, las estatuas colocadas muy en alto sobre la entrada lo representaban de pie enhiesto, mirando hacia arriba al cielo y extendiendo sus brazos a la manera de una persona que reza"³⁴.

Según Richard Evans, en el discurso de las *Tricennalia*, Eusebio de Cesarea establece un paralelismo entre Cristo/*Logos* como arquetipo, y Constantino como imagen del *Logos*: así como el *Logos* preparó el Reino de los Cielos para el Padre, en un nivel más bajo Constantino llevó a todos los

hombres de la Tierra hacia el *Logos*; y, si bien el emperador cristiano, a diferencia de sus predecesores paganos, no puede ser un dios, puede, en cambio, definirse como vicerregente o vicario de Dios sobre la Tierra, amigo e imagen del *Logos*, quien fue mediador entre Dios y los hombres³⁵.

Luego de que Constantino adoptase y diese un puesto central al cristianismo en la administración del Estado, el precepto central —basado en la filosofía política pagana— de que el emperador era el representante de Dios en la Tierra fue asumido y adaptado por los pensadores cristianos, mediante una doble tesis: el poder imperial procede de Dios; y, por ende, el emperador se convierte en vicario de Dios³⁶. De hecho, una de las aclamaciones oficiales recitadas por el pueblo durante la proclamación de un nuevo monarca afirma sin ambages: “Vuestro poder, emperadores fieles en Cristo y elegidos de Dios, procede verdaderamente de Dios, y no de los hombres.”³⁷ De igual modo, otra aclamación tributada al soberano bizantino en la ceremonia de su coronación expresa: “Gloria a Dios que te ha designado *basileus*, que de esta manera te ha glorificado, que te ha manifestado su gracia.”³⁸ Y, cuando, tras la muerte de Marciano (450-457), León I fue proclamado emperador (457), algunas de las aclamaciones que acompañaron dicho acto rezan así:

“¡Escucha, Dios, te suplicamos; escucha, Dios! Viva León. Escucha, Dios: ¡Que León sea emperador! Dios, tú que amas a los hombres, los asuntos públicos piden a León como emperador. El ejército pide a León como emperador. Las leyes respaldan a León. El Palacio respalda a León. Tal es el deseo del Palacio. Tal es la solicitud del ejército. Tal es el deseo del Senado. Tal es el deseo del pueblo. El mundo espera a León. El ejército respalda a León. ¡Que venga nuestra hermosa [elección] común, León! ¡Escucha, oh Dios, te suplicamos!”³⁹

Tras los impulsos iniciales de Constantino y sus sucesores, es, sin embargo, Justiniano I (527-565) quien intentó elevar la tesis del origen divino de la autoridad imperial a su máxima potencia⁴⁰, mediante una serie de proclamas ideológicas, con frecuencia de su propia autoría o producidas, a veces, por otros apologetas suyos. Así, a título de ejemplo, en el prefacio a una constitución dirigida al patriarca sobre la ordenación de obispos y otros clérigos, Justiniano expresa en plural mayestático: “Las más grandes bendiciones de la humanidad se nos han otorgado por la gracia de lo Alto: el sacerdocio y la autoridad imperial... ambos proceden de una única e idéntica fuente.” Y, luego de preguntarse “¿Quién sería capaz de aclarar los enigmas de la ley y de revelarlos a los hombres, sino aquél que es el único que tiene derecho a hacer la ley?”⁴¹, Justiniano expresa convencido:

"¿Qué hay que sea más grande, más santo que la majestad imperial? ¿Quién podría tener la presunción de despreciar el juicio del príncipe, cuando los propios fundadores del derecho han declarado expresamente, claramente, que las resoluciones imperiales tienen el valor de la ley?"⁴²

Con aún mayor contundencia, en el preámbulo al *Digesta* o *Corpus Iuris Civilis*, Justiniano proclama sin rubor su propia misión divina:

"Por el poder de Dios gobernamos nuestro Imperio, que nos fue entregado por la Majestad Celestial; conducimos guerras victoriosas, aseguramos la paz honorable, y mantenemos el edificio del Estado. Exaltamos además nuestro espíritu en la contemplación, mediante la ayuda del Dios Todopoderoso, de manera que no ponemos nuestra confianza en nuestras armas, ni en nuestros soldados, ni siquiera en nuestras propias habilidades; sino que fundamos todas nuestras esperanzas únicamente en la omnividente protección de la Trinidad Altísima, de la que se derivan todos los elementos del Universo que proporciona orden al mundo entero."⁴³

Con semejantes proclamas de Justiniano sobre el origen divino de la autoridad imperial, no podía extrañar que su sucesor, Justino II (565-578), dijese a Tiberio (578-582), al investirlo con el cargo de César: "Dios y no yo te confiere esta dignidad."⁴⁴ A fin de cuentas, la sofisticada propaganda imperial de Bizancio intentaba por todos los medios a su alcance preservar y fortalecer esa problemática creencia en la predilección divina hacia sus monarcas, de modo tal que, cuando un emperador transmitía a un hijo el poder, solía decirle: "No soy yo, sino que es Dios quien te ha elegido; y no son ni el pueblo, ni el Senado ni el ejército los que te han elegido"⁴⁵.

No puede, sin embargo, olvidarse en este orden de ideas el papel moderador ejercido por Agapaetus, diácono de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla y uno de los presuntos tutores de Justiniano. Con la premonitoria intención de poner cierto dique moral, que restringiese en alguna medida las posibles –bien pronto reales— pretensiones sacralizadoras de Justiniano, Agapaetus escribió su *Espejo*, acervo de admoniciones dirigidas a Justiniano el año mismo de su ascenso al trono⁴⁶. Es cierto que, en primera instancia, este eclesiástico consejero del monarca parece adoptar la tesis oficial, al afirmar: "El emperador es igual a todos los hombres en la naturaleza de su cuerpo, pero en la autoridad de su rango es similar a Dios,

que lo gobierna todo. Pues no hay en la tierra nadie más alto que él⁴⁷. Sin embargo, consciente de que tal origen divino de la autoridad imperial no puede convertirse en una patente de corso en manos del *basileus*, Agapaetus matiza de manera significativa su pensamiento, instando al soberano a comportarse en todo momento como un perfecto modelo de virtud⁴⁸. Así le insta a ser como un espejo limpio, capaz de reflejar sin mancha alguna el carácter sagrado de que está investido: “El alma del rey, llena de muchas preocupaciones, debe estar limpia como un espejo, de modo que pueda brillar con la divina iluminación”⁴⁹. Y en otro momento Agapaetus reitera ante el emperador su exhortación para que se comporte siempre con la misma solvencia moral propia de Dios:

"Así, como Dios, no debe dar paso a la cólera, y, en cuanto mortal, no debe ser arrogante. Si él es honrado como una imagen de lo divino, él está al mismo tiempo conectado con la imagen terrenal. Y a través de ésta se le recuerda su igualdad con los otros hombres"⁵⁰.

1.2. Retórica iconográfica

Esta doctrina del poder divino del emperador será potenciada por el arte de Bizancio desde sus mismos inicios, mediante el rápido surgimiento de una iconografía específica, en directa y estrecha derivación de la Roma pagana⁵¹. Según André Grabar, es en el palacio de los emperadores donde, desde el Alto Imperio Romano (por tanto, desde mucho antes de Constantino), el arte propiamente profano, hecho para el goce estético, se combina con un arte de propaganda a favor del príncipe reinante, basado en la doctrina de la monarquía de esencia divina⁵².

Semejante iconografía del emperador investido con poder de origen divino incluye también la que definimos como su expresión *polémica*, una de cuyas representaciones esenciales es la del monarca vencedor del paganismo, del demonio o del bárbaro, o bien recibiendo el tributo del vencido, o cazando fieras salvajes. Por encima de sus netas diferencias, todas esas imágenes polémicas reflejan —de modo más o menos simbólico— el tema de la *Psychomachia*, libro en que el retórico y poeta español Prudencio (Aurelius Prudentius Clemens, 348-c. 410) describe la lucha entre los vicios y las virtudes en el hombre⁵³.

El presente trabajo busca poner en luz algunas expresiones de ese culto imperial en el arte bizantino anterior a la crisis iconoclasta, mediante el análisis de algunas imágenes del *basileus*, en las que, al ensalzarse su dimensión

trionfadora frente al enemigo real o alegórico, se reafirma con especial vigor el carácter mirífico y sobrenatural de su realeza. Analizaremos una decena de obras, datables en las cinco centurias que van desde el reinado de Constantino el Grande (306-337) hasta 717, año del ascenso al poder de León III Isáurico, primer *basileus* iconoclasta. Es precisamente durante ese medio milenio (siglos IV-VIII) cuando surge y se consolida la construcción de esa semidivinizada imagen imperial, como viva encarnación del bien venciendo al mal.

En el sentir de Richard Evans, la imaginación popular concibió al emperador como un incansable e invencible líder en la guerra, a quien le estaba garantizada la victoria por predestinación divina. Numerosas inscripciones en las monedas proclamaban *Victoria Augusti*, mientras los títulos imperiales usados en los juramentos oficiales lo designaban “Vencedor sobre todos”⁵⁴. Y, aún después de que, tras la muerte de Teodosio I, el emperador dejara de conducir el ejército él mismo en persona, perduró la impresión del gobernante siempre-vencedor, unido cada vez más al simbolismo cristiano; no en vano, Justiniano sustituyó en sus monedas la pagana imagen de la Victoria alada por la de un ángel cristiano⁵⁵.

En perfecta concordancia con el tema de la *Psychomachia*, la manifestación *polémica* del emperador bizantino surge bien temprano con el propio Constantino. Así lo evidencian las numerosas efigies que, en monedas o en otras piezas suntuarias, e incluso en obras “mayores”, lo representan como un héroe vencedor del mal. La iconografía triunfal cristiana en numismática se inicia, en efecto, con Constantino y sus hijos, quienes continúan la tradición romana de representar al emperador como héroe invencible y como el personaje más poderoso de la tierra. La iconografía de Constantino como gobernante absoluto de un imperio universal cristianizado se acompañó con otras epifanías simbólicas no menos significativas, como el expediente propagandístico de hacerse representar sentado en un trono de oro (reservado a los dioses) y, sobre todo, con la mano de Dios bendiciéndolo o coronándolo en majestad o en apoteosis: con semejantes recursos retóricos se pretendía significar la idea de que el soberano del cielo, Dios *Pantocrátor*, legitimaba y transmitía su poder al monarca de la tierra (*cosmocrátor*), convirtiendo de tal suerte el imperio terrestre en mero reflejo del imperio celeste. Esa iconografía de la mano de Dios bendiciendo y, por ende, legitimando al *basileus* la pondrá Constantino en sus monedas y medallones, como lo harán también sus sucesores⁵⁶.

Con este mismo propósito sacralizador, aun cuando con un carácter de mayor significancia psicomáquica, numerosos son las monedas y medallones de Constantino en los que éste aparece triunfante sobre sus enemigos. Entre muchas otras monedas acuñadas por este soberano, que lo representan a



1. Medallón de oro de Constantino, 313. Acuñado en Tréveris (Alemania)

caballo, o incluso atravesando a un dragón con la pica del asta del *lábaron*⁵⁷, sobresale en este ámbito el célebre *Medallón de oro de Constantino* (fig. 1), acuñado en Tréveris (Alemania)⁵⁸: ceñido con diadema gemada, revestido con arreos militares y portando una lanza, el emperador aparece allí de busto, formando pareja con el del dios Sol —a quien llega a solapar en gran medida—, mientras en su escudo se lo ve de nuevo triunfante sobre su cuadriga, cuyos caballos encabritados cocean a dos personajes, uno de ellos, una mujer semiyacente, el otro, de clara apariencia monstruosa, hundido en el suelo. A todas luces, estas dos situaciones iconográficas del medallón constantiniano quieren transmitir la idea del carácter sacro del emperador, incluyendo su epifanía polémica, como triunfante auriga demoleedor de sus enemigos.

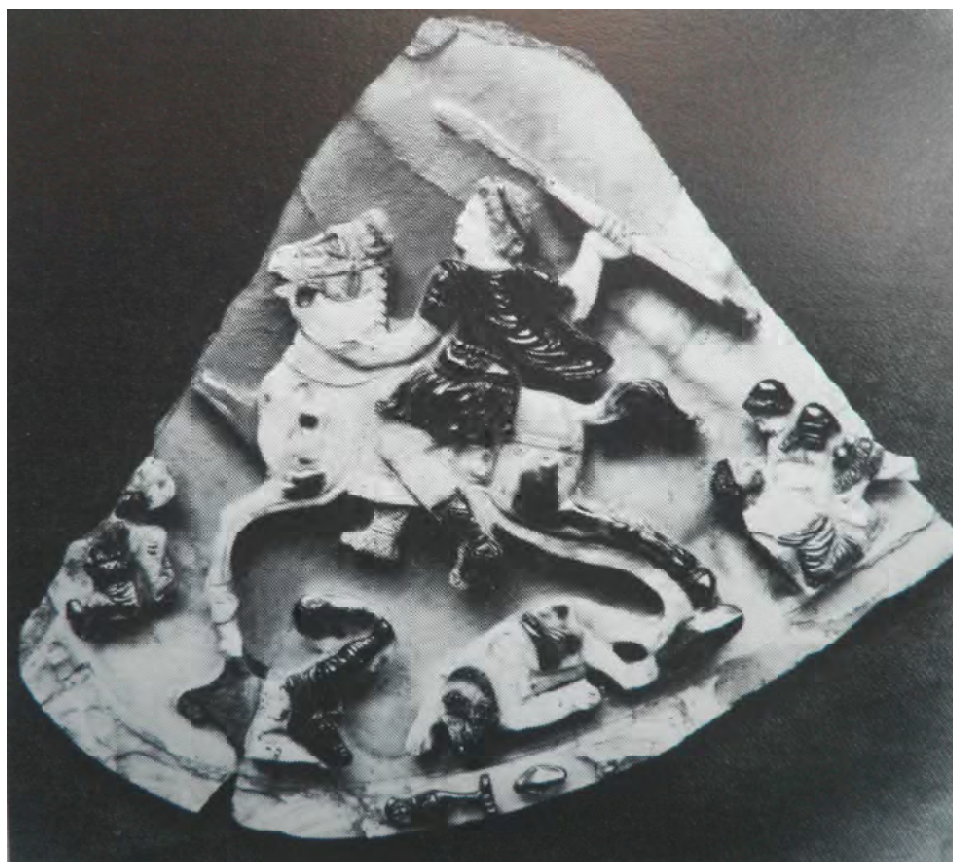
De manera aún más explícita y monumental, Constantino exhibe su imagen psicomáquica en una gran pintura a la encáustica que, según testimonia Eusebio de Cesarea, mandó poner en el vestíbulo de su nuevo palacio en Constantinopla, en la cual aparecían él y a sus hijos venciendo a un dragón que, yaciendo bajo sus pies, caía al abismo atravesado por una flecha⁵⁹. Así lo describe el panegirista de Cesarea, en referencia a la exitosa adopción del Cristianismo por Constantino:

"También esto lo mostró a todo el mundo en un panel colocado sobre el vestíbulo del palacio imperial, habiendo representado en la pintura el símbolo salutífero⁶⁰ sobre su cabeza, mientras el enemigo —esa fiera hostil que asedió la Iglesia de Dios mediante la usurpación de un ateo⁶¹— tenía la forma de un dragón, cayendo al abismo. A decir verdad, los libros de los profetas de Dios proclamaron que éste era un dragón y una serpiente retorcida. Por consiguiente, el emperador, por medio de una pintura a la encáustica, fue mostrado a todo el mundo teniendo bajo sus pies y bajo los de sus hijos el dragón atravesado por una flecha en medio de su cuerpo y derribado hacia las profundidades del mar. Mediante esto estaba aludiendo al enemigo invisible del género humano, al que mostró precipitado a las profundidades de la perdición por el poder del trofeo salutífero colocado sobre su cabeza"⁶².

Según André Grabar, esta gran encáustica del Palacio Imperial sería una imagen del triunfo de Constantino, a nombre de Cristo, sobre el paganismo, o, tal vez, sobre la herejía de Licinius, su último enemigo: ello investiría con un franco valor político-militar a esta monumental escenificación glorificatoria del triunfo imperial⁶³. Varias décadas antes que Grabar, Louis Bréhier había ya puesto en relieve que Constantino fue el primero en representarse como el vencedor del paganismo⁶⁴.

No menos elocuente como ejemplo de imagen psicomáquica del emperador bizantino es el *Camafeo de Belgrado*⁶⁵ (fig. 2). El fragmento subsistente de esta joya glíptica representa a un guerrero triunfante, vestido a la griega y ceñido con diadema, que, blandiendo una lanza, salta con su caballo encabritado por encima de los desarticulados cadáveres de media docena de bárbaros. Según Richard Brilliant, el tema del caballero heroico, usado con frecuencia en el arte romano para simbolizar la valentía y la perfección moral del líder en la paz y en la guerra, llegó progresivamente desde la época de Adriano a representar al cazador, y, por extensión, al triunfador en general; sin embargo, por sus grandes dimensiones, este camafeo de Belgrado se presenta —como lo hacen también otros camafeos de los siglos I al IV— como un valioso monumento estatal en miniatura, con carácter de propaganda imperial⁶⁶.

A juicio del mismo Brilliant, el personaje del *Camafeo de Belgrado* es, en principio, Alejandro Magno, como lo revelan su vestido y su diadema, pues, como paradigma de gran cazador, guerrero y gobernante, éste se convirtió en la antigüedad en modelo emblemático de todo monarca. Brilliant



2. *Camafeo con caballero en una batalla (Camafeo de Belgrado).*

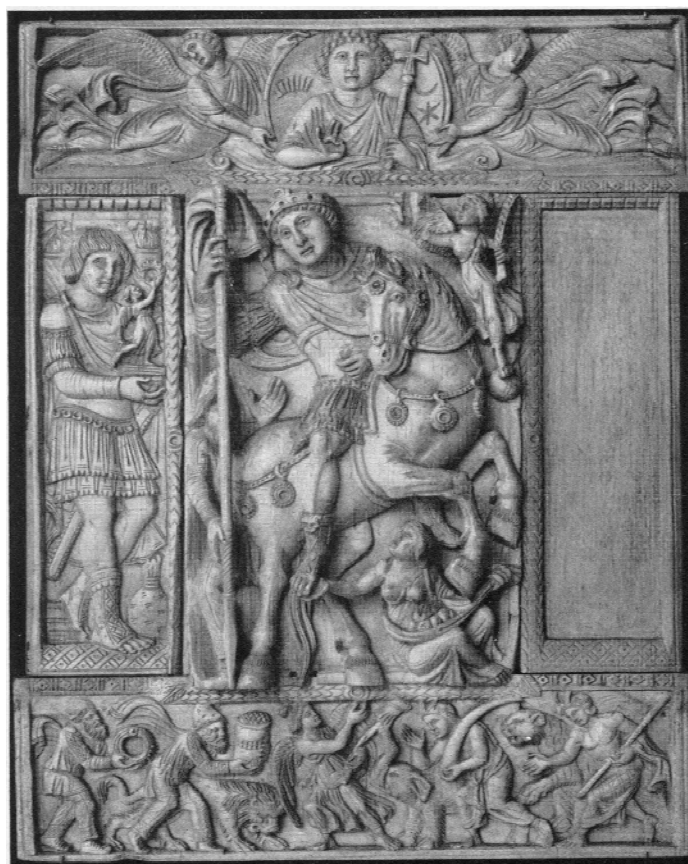
supone que, habiendo sido la imagen de este gran conquistador macedonio usada con frecuencia por los gobernantes romanos desde la República hasta finales del siglo IV, esta joya de Belgrado sería un *revival* de la imagen de Alejandro, y, pese a la ausencia de detalles que permitan su identificación, podría haber sido hecha para conmemorar al nuevo líder heroico, Constantino el Grande, o a uno de sus hijos, razón por la cual fecha la obra hacia 325-350⁶⁷.

Esta imagen psicomáquica de Constantino el Grande triunfante sobre el paganismo o sobre la herejía la asumirán al pie de la letra también sus sucesores durante los tres siglos subsiguientes. Así lo evidencia, por ejemplo, su hijo Constantius II (337-361), tanto en su medallón de oro —datado hacia 340-350, en el que aparece triunfante sobre una cuadriga⁶⁸— como, sobre todo, en la *Bandeja de Kertch* (fig. 3), obra en plata repujada con *pointillé* realzado con oro, procedente de una tumba de Kertch (la antigua Panticapea), hoy conservada en el Museo del Ermitage en San Petersburgo⁶⁹. Según Charles Delvoye, durante los siglos IV-V se generalizó el uso de platos en plata



3. *Bandeja de plata de Constancio II*, procedente de Kertch. Plata repujada, Museo del Ermitage, San Petersburgo, s. IV.

repujada, los cuales, servían como bandeja-soporte de platos en la mesa, es decir, como *ensorium*, de donde derivaría, por deformación fonética, la palabra *missorium*, término con que se los conoce en la actualidad⁷⁰. Datada hacia 350, según Grabar y Beckwith, o en el tercer tercio del siglo IV, a juicio de Delvoye⁷¹, o incluso en el siglo VI, si hemos de creer a Charles Diehl⁷², esta *Bandeja de Kertch* revela una perfecta imagen psicomáquica del emperador, muy en consonancia con la clásica iconografía de la numismática romana. El *ensorium* de Kertch representa a un emperador romano ecuestre, con diadema gemada y nimbo en su cabeza, quien, bajo escolta de un único guerrero (sinónimo de ejército) con escudo timbrado con el crismón, es conducido y coronado por una *Nike* alada: se significa así a todas luces el enaltecimiento del *basileus* por su triunfo frente a sus enemigos, cuya derrota simboliza en sintética metonimia el solitario escudo que aplasta con sus cascos el corcoveante caballo del monarca.



4. *Díptico Barberini* (*Díptico con Justiniano como defensor de la fe*), marfil. Musée du Louvre, París, 34,2 x 26,8 cm. 2º cuarto s. VI.

La identidad del protagonista de esta *Bandeja de Kertch* es objeto de controversia, pues, si bien para la mayoría de los expertos —que adoptan la tesis de L. Matsoulevitch— el emperador aquí representado es Constantius II (337-361)⁷³, Diehl, al datar la obra en el siglo VI, lo identifica con Justiniano⁷⁴. En cualquier caso, Diehl⁷⁵, Delvoye y Alice Bank⁷⁶ acotan que dicho emperador está vestido a la moda “bárbara”, introducida en el siglo IV en Bizancio, con pantalones semejantes a los de los reyes sasánidas y con el *paragaudion* (túnica a galones de los caballeros persas o sármatas), ceñido al talle por un cinturón⁷⁷.

Sin embargo, la obra que refleja de la manera más ejemplar el paradigma del emperador como triunfador psicomáquico es el *Díptico Barberini* (fig. 4), llamado también *Marfil Barberini*⁷⁸. Esta composición eboraria de cinco piezas, una de ellas desaparecida, representa a un emperador (de imprecisa identidad), vestido con coraza y *paludamentum*, ceñido con diadema gemada, y portando en su diestra una lanza, mientras recibe sobre su caballo

el reconocimiento de su poder victorioso. Volando a su derecha, mientras pisa el globo del Universo, una Victoria o *Nike* alada le ofrece una corona de laurel y una palma, símbolos de victoria. Semiescondido tras las ancas de la cabalgadura, un barbiluengo jefe bárbaro, con gorro frigio e indumentaria asiática⁷⁹, acaricia en gesto de sumisión la lanza de su vencedor. Sedente en el suelo bajo el vientre del corcel, la Tierra (alegorizada en una mujer de generosos senos, que brinda una plétora de frutos en su regazo) sostiene el pie del emperador, como para significar la abundancia y fecundidad de beneficios que produce el señorío de éste sobre el territorio bajo su control⁸⁰. En el panel izquierdo, un guerrero vestido a la romana⁸¹, a cuyos pies yace una bolsa con oro, ofrece al triunfante monarca una estatuilla de la Victoria, la cual, emprendiendo ya el vuelo, se prepara también a laurearlo con otra corona de gloria. En la *predella* o friso inferior, dos parejas de bárbaros (personificaciones de los pueblos vencidos)⁸², guiados por una tercera Victoria, portadora de trofeo, inclinándose sumisos ante el *basileus* dueño de la tierra, le ofrecen los tributos de sus países, oro, cestas de fruta, colmillos de elefante (marfil), un león, un elefante y un tigre⁸³. En la placa cimera, vestido con túnica y palio, aunque sin nimbo de santidad, un imberbe Cristo joven, portando cetro crucífero en su mano izquierda, bendice con la diestra al triunfante emperador desde una mandorla de gloria en forma de clípeo, sostenida por dos ángeles, de cuyo fondo surgen el sol, la luna y una estrella (sinónimo del cielo), en clara referencia al omnímodo poder del Pantocrátor sobre el Universo entero⁸⁴. En última instancia, el *Marfil Barberini* quiere transmitir la idea de que esa omnipotencia de Dios sobre todo el Universo creado, es decir, su condición de *Pantocrátor*, se refleja en alguna medida en el poder absoluto del emperador sobre la Tierra, a saber, su carácter de *cosmocrátor*. No en vano André Grabar sostiene que en este *Díptico Barberini* el emperador caballero aparece como triunfador cósmico, a quien Cristo, soberano del cielo, bendice y concede la victoria y el dominio sobre toda la Tierra⁸⁵.

2. EL CARÁCTER SACRO DEL *BASILEUS*: UNA UTOPIÍA A LAS ANTÍPODAS DE LA REALIDAD

Un simple acercamiento a la historia política de Bizancio permite descubrir de inmediato que la tan pulcramente proclamada doctrina de la sacralidad de la investidura imperial y de la índole cuasi-divina del soberano bizantino es apenas una tambaleante construcción ideológica, una ficción retórica, sólo concebida como instrumento de propaganda para tratar de magnificar a ultranza la imagen de poder del monarca, e intentar crear en torno a él un aura intimidante de mirífica sobrenaturalidad. Tan idealizada

imagen imperial no era otra cosa que una ficción vacua e inútil, pronto contradicha por las crueles imposiciones de la realidad cotidiana. Basta pensar en la interminable secuencia de crisis políticas, revueltas, motines, intrigas, traiciones, golpes de Estado, usurpaciones, asesinatos de emperadores y cambios dinásticos que jalonan, a todo lo largo y ancho, el devenir histórico del Imperio bizantino desde sus albores hasta su cruento crepúsculo. No hay sino que considerar la larguísima lista de violentos avatares sufridos por el trono constantinopolitano, tal como los documenta y analiza con solvencia Jean-Claude Cheynet en su ineludible libro *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*⁸⁶, aun cuando se limite sólo a dos siglos y medio de la historia de Bizancio. Quizá nada resuma mejor esta sangrante antítesis entre realidad y ficción que este breve párrafo de Alexander Kazhdan:

"El emperador de Bizancio podría aparecer como aquel que disponía enteramente del poder; en cambio, aun suscitando maravilla, sería difícil imaginar una monarquía menos sólida que la bizantina. La mitad de los emperadores de Bizancio fue privada del trono por la fuerza; algunos emperadores fueron envenenados, otros fueron ahogados o cegados; otros fueron encerrados en monasterios. La historia milenaria del imperio bizantino cuenta 90 emperadores, casi el doble de los emperadores que ascendieron en el mismo período al trono del imperio germánico"⁸⁷.

No muy diferentes conclusiones había cosechado Louis Bréhier dos décadas antes, al trazar este crudo recuento:

"En el espacio de cuatro siglos, 39 emperadores romanos fueron asesinados o destronados, desde Julio César a Valentiniano II (44 a.C.-392 d.C.), 5 perecieron en la guerra, sólo 19 murieron en su lecho. Se encuentran más o menos las mismas proporciones en Bizancio, cuya historia se extendió por 1.058 años (395-1453)⁸⁸: 65 emperadores destronados por revoluciones, de los cuales 41 perecieron de muerte violenta, 9 fueron muertos en la guerra y 39 fallecieron de muerte natural"⁸⁹.

A pesar de referirse el autor a los siglos que hemos excluido del presente artículo, creemos útil, a este propósito, citar un nuevo fragmento del mismo Alexander Kazhdan, en el que concreta aún más su pensamiento:

"La duración media del reinado de estos emperadores fue diversa en los diversos períodos de la historia bizantina. Desde la mi-

tad del siglo IX hasta fines del siglo XI se sucedieron 23 emperadores, cada uno de los cuales reinó en promedio de poco más de 10 años. Desde finales del siglo XI el poder imperial pareció estabilizarse: tres emperadores de la dinastía de los Comnenos permanecieron en el trono por casi un siglo y los tres murieron de muerte natural. Sin embargo, tras la muerte del tercero de estos soberanos, Manuel, la inestabilidad de la monarquía bizantina conoció un recrudecimiento: en 24 años reinaron seis emperadores, y cada uno de ellos conquistó el trono con violentos golpes de Estado⁹⁰.

CONCLUSIÓN

Si quisiéramos trasegar las ideas principales que vertebran este artículo, podríamos sintetizarlas así:

Los bizantinos configuraron su doctrina del origen divino del poder del emperador combinando con su propia herencia romana y su cristianismo de base un conjunto de influencias foráneas, sobre todo, las tradiciones helenísticas (con Alejandro Magno como arquetipo) y mesorientales, en especial, las de la Persia aqueménide, recuperada por los sasánidas en el siglo III d.C.

Fusionando todas esas influencias y modelos exógenos, los bizantinos construyeron una singular ideología sobre la sacralidad del poder y de la investidura de su emperador, ideología que se convirtió desde el inicio en el inamovible eje central de la filosofía política de Bizancio.

Semejante construcción ideológica se sostuvo sobre una sofisticada retórica propagandística, hecha de palabras, ritos e imágenes, concebida para forjar en el imaginario colectivo la fabulosa imagen de un *basileus* sobrenaturalizado, presentado como el elegido por Dios, su predilecto, su ungido, su vicerregente y representante ante sus súbditos, no muy diferente de los propios apóstoles en su papel vicario.

Esa retórica propagandística de la sacralidad del *basileus*, reflejada en tres epifanías complementarias, *irénica*, *polémica* y *teofánica*, necesitó sustentarse sobre un complejo andamiaje de palabras, ritos e imágenes, es decir, sobre una retórica verbal, una retórica ritual y una retórica icónica.

Si, en su conjunto, la retórica verbal en torno al *basileus* se tradujo en una numerosa antología de aclamaciones laudatorias, rimbombantes panegíricos e increíbles hipérbolos, en su concreta epifanía *polémica* la retórica icónica produjo una nutrida serie de imágenes, en las que el soberano de Bizancio fue exhibido –al amparo de una *Nike* que lo corona con el laurel y

la palma de la gloria— como victorioso jinete o auriga, como invencible vencedor de su enemigo (representado a veces en forma de monstruo o dragón), es decir, como paradigma perfecto del psicomáquico *Augustus semper victor*.

Por desgracia, todas esas fabuladas construcciones verbales e icónicas, lejos de garantizar la pretendida sacralidad inviolable del poder del *basileus*, se revelan con frecuencia vacuos y nocivos artificios propagandísticos, inestables ficciones que a duras penas aciertan a camuflar la extrema fragilidad de la investidura imperial. La larga historia de revueltas, intrigas, complots, violencias, usurpaciones y asesinatos por los que atraviesa el trono de Bizancio ponen de relieve la anchura y la profundidad del abismo que separa en este ámbito el idílico *desideratum* de la ficción ideológica y el sangrante *factum* de la realidad histórica.

NOTAS

¹ Por ejemplo, Beckwith (1961), p. 3.

² Ésa es la tesis central del mencionado libro de Dagron (1996).

³ Dagron (1996), p. 20.

⁴ Grabar (1979), pp. 22-23.

⁵ Ducellier (1988), pp. 84-85.

⁶ Evans (2000), p. 58.

⁷ Evans (2000), p. 58.

⁸ El nombre de *basileus* fue adoptado oficialmente por Heraclius, mediante una ley de 629. Evans (2000), p. 58.

⁹ Diehl (1943), pp. 23-24.

¹⁰ Guillou (1974), p. 104.

¹¹ Entre otros, Haldon (1997), p. 282.

¹² Por ejemplo, Bréhier (1970), vol. II, p. 25; Evans (2000), pp. 58, 61; Dagron (1996), pp. 54, 99, 104-105; Mathew (1971), p. 65.

¹³ La serie de complejos ritos en las proclamaciones y coronaciones imperiales, tal como las documenta Gilbert Dagron (1996), pp. 74-105. También Bréhier (1970), vol. II, pp. 14-29.

¹⁴ Bréhier (1970), vol. II, p. 15; Dagron (1996), p. 83; Haldon (1997), p. 100.

¹⁵ Como recuerda André Guillou, Bizancio recibió de Roma esta concepción y algunos ritos para investir al emperador, entre ellos, su aclamación por el ejército en el campo de maniobras del Hebdomon, y la puesta del collar de oro y la diadema en el momento de la elevación sobre el escudo (en recuerdo de la antigua usanza romana por la que el senado elegía a alguien como jefe supremo del ejército), ceremonia que era seguida por una breve ceremonia eclesíástica en la catedral de

Santa Sofía, en la que el patriarca ceñía al nuevo emperador con la corona que éste había puesto sobre el altar. Guillou (1974), p. 104.

¹⁶ Sobre el *adventus principis*, Dagron (1996), pp. 83-85.

¹⁷ Sobre dicho ceremonial bizantino, véase Bréhier (1970), vol. II, pp. 58-71; y Dagron (1996), pp. 106-138.

¹⁸ Alexander Kazhdan (1995), p. 69, dice sobre el particular: “El emperador era tratado como una entidad cósmica, y era llamado con frecuencia con el epíteto 'Sol!'.”

¹⁹ Según Charles Diehl, “Era Dios quien inspiraba y asistía al basileus en toda ocasión durante su gobierno, quien multiplicaba a favor suyo las gracias y los milagros. (...) Campeón de Dios en la tierra –sus guerras contra los infieles tenían el carácter de verdaderas guerras santas—. Jefe supremo y defensor de la Religión, rey y sacerdote al mismo tiempo, el emperador bizantino era absoluto, infalible en el dominio espiritual como en el temporal”; Diehl (1943), p. 24.

²⁰ Diehl (1943), p. 24.

²¹ Dagron (1996), pp. 148-154.

²² Sobre esa liturgia imperial bizantina, cf., entre otros, Bréhier (1970), vol. II, pp. 58-71; y Dagron (1996), pp. 106-138.

²³ Sobre la insólita sacralización del *basileus* acota Alexander Kazhdan: “La doctrina política bizantina presentaba al emperador como una divinidad terrestre. Imitar a Dios era el primer deber del emperador y todo el ritual de la vida en la corte estaba destinado a recordar el nexo secreto entre el *basileus* y el rey del cielo. Durante las audiencias oficiales el emperador se sentaba en un trono de dos puestos: en los días laborables se sentaba en el trono de la derecha y en los días festivos en el de la izquierda, dejando libre el de la derecha para Cristo, simbólicamente representado por una cruz que se ponía sobre el trono”; Kazhdan (1995), p. 69.

²⁴ Stern (1966), p. 2.

²⁵ Stern (1966), p. 2.

²⁶ Ambos emperadores reinaron por breve tiempo: Heliogábalo, de 218 a 222, antes de ser asesinado a la joven edad de 17 años; Aureliano reinó de 270 a 275, cuando fue asesinado por su guardia pretoriana.

²⁷ Tras imponer el 25 de diciembre de 274 como el día del nacimiento de la divinidad, Aureliano acuñó monedas con la inscripción epigráfica “*Sol Dominvs Imperii Romani*” (El Sol es el Señor del Imperio Romano), en las que el propio Aureliano se proclamaba sumo representante del dios Sol en la Tierra.

²⁸ Ducellier (1988), pp. 84-85.

²⁹ Stern (1966), p. 2.

³⁰ Dagron (1996), p. 145; Evans (2000), pp. 58-59.

³¹ Evans (2000), p. 58.

³² Eusebio de Cesarea, citado en Papaioannou (1965), p. 20.

- ³³ Eusebio de Cesarea, *Oratio de laudibus Constantini*. Citado en Geanakoplos (1984), p. 18.
- ³⁴ Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini IV*, 15. Citado en Mango (1986), p. 15.
- ³⁵ Evans (2000), p. 58.
- ³⁶ Beckwith (1961), p. 3. También André Guillou destaca que la magistratura suprema del emperador bizantino no procede de una elección, ni de ascendencia familiar (heredad), sino de su naturaleza misma, y por tanto de Dios: sólo él carece de señor en la tierra, solo él es absolutamente libre y autónomo, y gobierna como monarca absoluto (*autokrátor*). Nadie lo puede criticar (eso sería sacrilegio) y todos le deben obedecer y rezar por él; Guillou (1974), pp. 103-104.
- ³⁷ Citado en Diehl (1943), p. 27.
- ³⁸ Citado en Bréhier (1970), vol. II, p. 50.
- ³⁹ Citado en Dagron (1996), pp. 80-81. Asimismo Bréhier (1970), vol. II, p. 15.
- ⁴⁰ John Haldon sostiene que Justiniano llevó la tesis del origen divino de la autoridad imperial a su máxima conclusión lógica: dicho monarca considera que, siendo Dios la única fuente de la ley, el emperador es la última fuente de la ley en la esfera terrestre, por haber sido designado y escogido por Dios como su representante en la Tierra; Haldon (1997), p. 283. Opinión similar sustenta Richard Evans (2000), p. 60.
- ⁴¹ Justiniano, citado en Diehl (1943), p. 23.
- ⁴² Justiniano, citado en Diehl (1943), p. 23.
- ⁴³ Justiniano, *Digesta*, “*Constitutio Deo Auctore*”. Citado en Haldon (1997), p. 19. También Evans (2000), p. 60.
- ⁴⁴ Citado en Bréhier (1970), vol. II, p. 46.
- ⁴⁵ Citado en Dagron (1996), p. 34.
- ⁴⁶ Evans (2000), p. 62.
- ⁴⁷ Agapaetus, *Expositio capitum amonitoriorium... imperatori Justiniano*, PG, 86, cols. 1164-1174. Citado en Geanakoplos (1984), pp. 19-20. También Evans (2000), p. 62.
- ⁴⁸ Dagron (1996), p. 37.
- ⁴⁹ Citado en Evans (2000), p. 62.
- ⁵⁰ Agapaetus, *Expositio capitum amonitoriorium... imperatori Justiniano*, PG, 86, cols. 1164-1174. Citado en Geanakoplos (1984), pp. 19-20.
- ⁵¹ Razón tiene André Guillou al expresar: “La religión imperial tiene también su iconografía. Son los retratos del emperador solo, en busto, en pie de frente, en su trono, o en grupo; o imágenes que muestran la cruz, instrumento de la victoria imperial, el emperador vencedor del demonio o del bárbaro, el emperador a caballo, el emperador recibiendo la ofrenda del vencido, el emperador cazando, el emperador en el Hipódromo”; Guillou (1974), p. 108.
- ⁵² Grabar (1979), pp. 22-23.
- ⁵³ Grabar (1979), p. 166.
- ⁵⁴ Evans (2000), p. 60.

⁵⁵ Evans (2000), p. 60.

⁵⁶ Grabar (1979), p. 40.

⁵⁷ Bréhier (1918), p. 66-67.

⁵⁸ *Medallón de oro de Constantino*, 313, acuñado en Tréveris (Alemania). Documentado en Mango (2002), p. 17, il. s.n.

⁵⁹ Bréhier (1918), p. 66-67 y Grabar (1979), pp. 39-40.

⁶⁰ La cruz o el monograma de Cristo.

⁶¹ Se refiere con toda probabilidad al pagano Licinius, a quien Constantino venció en Chrysopolis en 324.

⁶² Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini* III, 3. Citado en Mango (1986), pp. 15-16.

⁶³ Grabar (1979), pp. 39-40.

⁶⁴ Bréhier (1918), pp. 66-67.

⁶⁵ *Camafeo con caballero en una batalla (Camafeo de Belgrado)*, origen desconocido, c. 325-350. Ónix, 15x19 x 2,5 cm. Museo Nacional, Belgrado. Documentado en Weitzmann (1979), p. 83, obra n° 71, il., lám. color II.

⁶⁶ Richard Brilliant, "Cameo with rider in battle (Belgrade cameo)", Documentado en Weitzmann (1979), p. 83, il.

⁶⁷ Richard Brilliant, "Cameo with rider in battle (Belgrade cameo)". En cambio, Louis Bréhier (1973), p. 23) data el *Camafeo de Belgrado* en el siglo VI, al considerar que su pose recuerda a la del marfil Barberini.

⁶⁸ Ilus. color en Bank (1985), s.p., fig. n° 8-9.

⁶⁹ *Bandeja de plata de Constantius II*, procedente de Kertch. Plata repujada, s. IV. Museo del Ermitage, San Petersburgo. Documentado en Grabar (1966), p. 298; Delvoye (1967), fig. 69; Beckwith (1961), p. 10, fig. 6; Beckwith (1979), p. 87, fig. 61; Bank (1985), s.p., fig. n° 1 (color).

⁷⁰ Delvoye (1967), p. 138.

⁷¹ Delvoye (1967), p. 138.

⁷² Diehl (1925-1926), vol. I, pp. 308-311.

⁷³ Por ejemplo, Grabar (1966), p. 298; Delvoye (1967), p. 138; Beckwith (1961), p. 10.

⁷⁴ Diehl (1925-1926), vol. I, pp. 308-311.

⁷⁵ Diehl (1925-1926), vol. I, pp. 308-311.

⁷⁶ Bank (1985), p. 13.

⁷⁷ Diehl (1925-1926), vol. I, pp. 308-311; Delvoye (1967), p. 138.

⁷⁸ *Díptico Barberini (Díptico con Justiniano como defensor de la fe)*, marfil. 2º cuarto s. VI, 34,2 x 26,8 cm. Musée du Louvre, París. Documentado en Diehl (1925-1926), vol. I, p. 292; Talbot Rice (1968), p. 434, fig. 397; Bréhier (1973), pp. 70-71, fig. XXIV; Beckwith (1961), pp. 38-40, fig. 49; Delvoye (1967), fig. 58; Beckwith (1979), p. 90; Grabar (1966), p. 278; Grabar (1984), p. 53; Stern

(1966), p. 37, pl. VII; Schug-Wille (1969), p. 123, fig. s.n., p. 122 (color); Browning (1971), p. 34, fig. s.n.; Weitzmann (1979), pp. 33-35, obra n° 28, il. p. 34; Rodley (1994), p. 92, fig. 65 (impreso al revés, en el sentido izquierda/derecha).

⁷⁹ Según Bréhier (1973), p. 70 este personaje es el “tipo antiguo de prisionero asiático”.

⁸⁰ Según Bréhier (1973), pp. 70-71 la alegoría de la Tierra lleva la mano al zapato imperial “en gesto de súplica”.

⁸¹ Según Grabar (1984), p. 53, es “el jefe de los ejércitos triunfadores”.

⁸² A juicio de Grabar (1984), p. 53, son escitas e indios.

⁸³ Al fin y al cabo, entre las aclamaciones oficiales que recitaba el pueblo en la proclamación de un nuevo emperador, una de ellas rezaba así: “El Señor, que te da la vida, elevará vuestra cabeza, ¡oh dueño!, por encima del universo entero; hará de todos los pueblos vuestros esclavos, para que ofrezcan, como en otro tiempo los Magos, sus presentes a Vuestra Majestad.” Citado en Diehl (1943), p. 24.

⁸⁴ Grabar (1984), p. 53; Grabar (1966), p. 278; Bréhier (1973), pp. 70-71.

⁸⁵ Grabar (1966), p. 278; Grabar (1984), p. 53.

⁸⁶ Jean-Claude Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris, Publications de la Sorbonne, Série “Byzantina Sorbonensia”, 7, 1996 (1990), 523 pp.

⁸⁷ Kazhdan (1995), p. 68.

⁸⁸ Bréhier acorta la historia del imperio bizantino, al considerar su inicio en 395, cuando Arcadio (395-418) recibió en herencia la porción oriental del Imperio Romano, con capital en Constantinopla, tras la partición hecha por su padre Teodosio el Grande (379-395), quien dejó a su otro hijo, Honorio, la segunda mitad del imperio, con Roma como capital.

⁸⁹ Bréhier (1970), vol. II, p. 22.

⁹⁰ Kazhdan (1995), pp. 68-69.

OBRAS CITADAS

Bank (1985-1977)

BANK, A.: *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, (édition revue et augmentée), Leningrad, Éditions d'Art Aurora, (1985-1977).

Beckwith (1961)

BECKWITH, J.: *The art of Constantinople. An introduction to Byzantine art 330-1453*. London, Phaidon Press, 1961.

Beckwith (1979)

- *Early Christian and Byzantine Art*. London, Penguin, 1979; [trad. española: *Arte paleocristiano y bizantino* (trad. María Cándor), Madrid, Cátedra, Col. Manuales Arte Cátedra, 1997.]

Bréhier (1918)

BRÉHIER, L.: *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris, Renouard, 1918.

Bréhier (1936-1973)

- *La sculpture et les arts mineurs byzantins*. (Préface d'André Grabar), London, Variorum Reprints, [1936] 1973. (Reedición del original de 1936 en Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris)

Bréhier (1949-1970)

- *Le monde byzantin. Vol. II: Les institutions de l'empire byzantin*. Paris, Albin Michel, Coll. L'Évolution de l'Humanité, 20, 1970-1949.

Brilliant (1979)

BRILLIANT, R.: "Cameo with rider in battle (Belgrade cameo)", en Weitzmann, 1979, p. 83.

Browning (1980)

BROWNING, R.: *The Byzantine Empire* (revised edition), Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1980.

Coche de la Ferté (1981)

COCHE DE LA FERTÉ, É.: *L'art de Byzance*. Paris, Mazenod, 1981.

Cheyne (1990-1996)

CHEYNET, J.-C.: *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*. Paris, Publications de la Sorbonne, Série Byzantina Sorbonensia, 7, (1990-1996).

Delvoye (1967)

DELVOYE, Ch.: *L'art byzantin*. Paris, Arthaud, 1967.

Diehl (1925-1926)

DIEHL, Ch.: *Manuel d'art byzantin*. Paris, Librairie Auguste Picard, 1925-1926, 2 vols.

Diehl (1943)

- *Grandeza y servidumbre de Bizancio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

Ducellier (1988)

DUCELLIER, A.: *Les Byzantins. Histoire et culture*. Paris, Seuil, Coll. Histoire, 1988.

Evans (1996-2000)

EVANS, J.A.S.: *The age of Justinian. The circumstances of imperial power*. London / New York, Routledge, 2000, 1996.

Evans, Wixom (eds.) (1997)

EVANS, H. C. y WIXOM, W. D. (eds.): *The glory of Byzantium. Art and culture in the Middle Byzantine era A.D. 843-1261*. New York, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

Geanakoplos (1984)

GEANAKOPLIS, D. J.: *Byzantium. Church, society and civilization seen through contemporary eyes*. Chicago / London, University of Chicago Press, 1984.

Grabar (1936-1971)

GRABAR, A.: *L'empereur dans l'art byzantin*. London, Variorum Reprints (edic. original: Paris, 1936), 1971.

Grabar (1953-1979)

- *La peinture byzantine. Étude historique et critique*. Genève, Skira, Coll. Les grands siècles de la peinture, (1953-1979).

Grabar (1966)

- *La Edad de Oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el islam*. Madrid, Aguilar, Col. El Universo de las Formas, 1966.

Grabar (1979)

- *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, Flammarion, Coll. Idées et recherches, 1979.

Guillou (1974)

GUILLOU, A.: *La civilisation byzantine*. Paris, Arthaud, Coll. *Les Grandes Civilisations*, 1974.

Haldon (1990-1997)

HALDON, J.F.: *Byzantium in the seventh century. The transformation of a culture* (revised edition). Cambridge, Cambridge University Press, (1990-1997).

Kazhdan (1995)

KAZHDAN, A.: *Bisanzio e la sua civiltà*. Roma / Bari, Laterza, 1995.

Mango (1997)

MANGO, C.: *The art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and documents*. Toronto/London, University of Toronto Press, 1997.

Mathew (1971)

MATHEW, G.: *Byzantine aesthetics*. New York, Icon, 1971.

Mathews (1997)

MATHEWS, T. F.: "17. Saints Orestes and Eugenios", en Evans, Wixom (eds.) (1997), p. 51.

Papaioannou (1965)

PAPAIOANNOU, K.: *La peinture byzantine et russe*. Lausanne, Éditions de la Rencontre, 1965.

Rodley (1994)

RODLEY, L.: *Byzantine art and architecture. An introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Shug-Wille (1969)

SHUG-WILLE, Ch.: *Art of the Byzantine world*. New York, Harry N. Abrams, 1969.

Stern (1966)

STERN, H.: *L'art byzantin*. Paris, PUF, Coll. Les Neuf Muses, 1966.

Talbot Rice (1968-1935)

TALBOT RICE, D.: *Byzantine art* (revised and expanded edition), Harmondsworth, Penguin Books, Coll. Pelican books, 1968 [1935].

Vryonis (1997)

VRYONIS, S. P. Jr.: "Byzantine society and civilization", en Evans, Wixom (eds.) (1997), pp. 5-19.

Weitzmann (1979)

WEITZMANN, K. (ed.): *The age of spirituality. Late antique and early Christian art, third to seventh century*. New York, Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press, 1979.

ÉSTA ES MI CARA Y ÉSTA ES MI ALMA: LEED. GALERÍA DE RETRATOS DEL BARROCO SEVILLANO

Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

*Ésta es mi cara y ésta es mi alma: leed.
Unos ojos de hastío y una boca de sed...
Lo demás, nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...
Calaveradas, amoríos... Nada grave,
Un poco de locura, un algo de poesía,
una gota del vino de la melancolía...
(Manuel Machado, Retrato)*

Resumen

El retrato fue uno de los géneros más populares entre los pintores sevillanos del barroco. Fueron diversos los pintores que alcanzaron un alto nivel de calidad en sus obras, como se puede apreciar en muchos de los ejemplos que a continuación se presentan.

Abstrat

Portraits rank among the most popular genres in Sevillian baroque painting. Quite a number of artists performed masterful portraits, as can be seen in the examples researched below.

Leed y hallaréis respuestas: ¿Quién era y a qué se dedicó? ¿cómo vivió? ¿tuvo familia? Dudas que asaltan a quienes hacen historia y se enfrentan con los personajes que han hoyado nuestro mismo suelo. El retrato es generoso, habla del artista y del modelo, pero guarda cómplice algunos secretos que comparte sólo con quienes saben leerlos. Como ningún otro género descubre el talento del creador, o, en su ausencia, delata sus debilidades. Confrontar las imágenes conservadas con los datos históricos conocidos de los protagonistas de la historia resulta poco menos que emocionante, tanto como imaginar sus vidas a falta de otra información.

Sevilla ha sido afortunada en este sentido. Ha gozado de la aportación de grandes retratistas, con obras en algún caso únicas por su calidad técnica, al margen de que contribuyan a trazar el esplendoroso pasado de la ciudad. Velázquez fue excepcional, sus retratos le valieron pasar a la posteridad; Murillo, genial: su producción respira vida. No son los únicos, aunque sí los mejores. Hay un antes y un después de que ellos hicieran sus aportaciones. Un antes, en que se produjeron obras extraordinarias que inauguraban la brillante escuela de retratistas sevillanos. Y un después, en que trabajaron los seguidores e imitadores, continuando lo que ya era una tradición plenamente implantada en la ciudad, con nombres de la relevancia de Cornelio Schut, Juan de Valdés Leal, Pedro Núñez de Villavicencio o Alonso Miguel de Tovar.

En las páginas que siguen presento una serie de retratos, algunos poco conocidos, que permiten esbozar este interesante panorama artístico. Es sólo una muestra parcial, lo suficientemente amplia como para significar la importancia del género en la escuela sevillana.

1. ESCUELA DE “RETRATADORES”

Sin entrar en disquisiciones sobre el significado y la función del retrato, para lo que me remito a estudiosos más cualificados, quiero resaltar la importancia del género en la sociedad sevillana y, por ende, entre los artistas locales¹. Y aunque se tiene a Murillo como el creador de la escuela de retrato, hay que considerarlo más como la culminación de un largo proceso que arranca en el siglo anterior, cuando los talleres pictóricos, atendiendo a una sociedad civil que reclama nuevos sistemas de representación, empiezan a concretar un patrón libre de evocaciones culturales².

Escuela pudo hacer –quizás inopinadamente– con su *Arte de la Pintura* Francisco Pacheco, dando lecciones sobre el proceso creativo y haciendo balance sobre la práctica del género³. En su discurso empezó por destacar, entre quienes le precedieron, a dos “retratadores valientes”, Pedro de Campaña y Luis de Vargas⁴. Y entró en materia justificando la necesidad del retrato. Pues, en su opinión, “a dos cosas se obliga el que retrata”: Conseguir el parecido con el original y cuidar la técnica, quedando “bien dibujado, i pintado con buena manera de colorida, fuerça i relieve”. En este sentido, llegó a considerar un despropósito la opinión de su amigo Pablo de Céspedes, que restó importancia al “parecido” frente a la solvencia técnica, en relación con uno de sus trabajos⁵. La inclinación de Pacheco a buscar la semejanza del original con su reproducción le cualifica como retratista, en oposición a Céspedes. A propósito de esta percepción del retrato podemos recordar un fragmento de la silva que Quevedo dedicó al arte de la pintura, en que aludía concretamente a Velázquez: “que tanto queda parecido, / que se niega pintado...”⁶

Pacheco reconoce que no fue el primero en dedicarse al género, anticipándosele Luis de Vargas, con obras como el “lindo Retrato a maravilla” de doña Juana Cortés, segunda duquesa de Alcalá. O el flamenco Guillermo Cai, que retrató al veinticuatro Marcos Núñez Pérez y su esposa, sesenta años antes. En la Casa de Pilatos admiró la copia del retrato del rey Felipe II de cuerpo entero, obra de Antonio Moro, así como el de la duquesa de Módena, “admirablemente pintado” por Santus Peranda, “cuyas dos cabeças tengo copiadas en mi poder”. Asimismo atrajo su atención los “grandes retratos pintados por extremo” de Alonso Sánchez y de su discípulo Felipe de Liaño. Pondera una obra iluminada y sin parangón alguno: el “Retrato del Inglés que tiene hoy el Racionero Diego Vidal”. Y finalmente, aparte de los suyos y de su yerno, estima los retratos hechos en Roma por Cipion Gaetano, a los padres del conde-duque⁷. Ávido de conocimiento, nuestro gran tratadista supo abrirse camino entre las colecciones particulares sevillanas para conformar su propio estilo⁸.

Entre todos estos aportes, Pacheco incluye el suyo propio, que no es otro que el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, compuesto por una serie de dibujos de excepcional calidad que le sitúan en un lugar privilegiado entre los especialistas en el género⁹. En esta obra cumple con la máxima horaciana *ut pictura poesis* y conjuga la imagen con el texto, en el deseo de elogiar a la ciudad a través de sus *varones ilustres*¹⁰. Pacheco pudo estar trabajando, en la sustentación de la *laudatio*, recabando información e incluso extrayendo imágenes de distintas fuentes. Sabemos por una carta escrita a su colega vallisoletano Diego Valentín Díaz, que había recibido de él unos cuadros: “Vm. me auía regalado los años pasa-

dos con tres retratos uno de Martínez, otro de Liaño, y con el de Berruguete. Los cuales tengo en una sala cada día a la vista.”¹¹

En la primera página de su *Libro de la pintura* descubre el interés por “alabar a los varones eccelentes en toda virtud es obedecer a la Escritura divina; los cuales, aunque muertos, viven i a muchos resucitan a nueva vida con su memoria”¹². Un punto de vista que adopta siguiendo modelos que le eran familiares, donde se combinaba con magistral habilidad letras e imágenes. Había leído la *Historia natural* de Plinio, que a su vez se había inspirado en los quince libros de *Hebdomades vel de imaginibus*, obra de Marco Varrón. Consideró también las *Vite* vasarianas como prototipo de la prosa laudatoria e ilustrada. Y en el mismo sentido se plantea la presencia de la obra de Dominicus Lampsonius en su biblioteca. Este humanista, poeta y pintor, escribió *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (1572), donde figuran los retratos grabados con la glosa correspondiente¹³. Hay una obra que no aparece consignada en el *Libro*, pero que guarda gran relación formal y conceptual con la de Pacheco, los *Elogia* de Paolo Giovio, que tuvo edición castellana en 1568¹⁴. Y ello sin negar el referente más cercano, una iniciativa sevillana que suscitó el interés del propio monarca: el “famoso museo” de Gonzalo Argote de Molina, donde había de todo tipo de objetos, incluyendo “retratos de insignes ombres, de mano de Alonso Sánchez Coello”¹⁵.

Pacheco matiza sus pretensiones y “expresa una idea muy clara de exaltación de una especie de aristocracia del talento y de la virtud, frente al puro y ciego heroísmo de la milicia o frente a la simple nobleza de linaje”¹⁶. Más de la virtud que del talento, como se deduce de la importancia numérica de los religiosos. Al menos es lo que se deduce del fragmento conservado del libro¹⁷. Por ser exhaustivo quiso recuperar las imágenes de personajes que no llegó a conocer, como Gutierre de Cetina. Incluso llegó a trazar las biografías cuando muchos de los elegidos habían fallecido¹⁸. En alguna ocasión tuvo que captar los rasgos del personaje en su capilla ardiente, como lo expresa con satisfacción en el texto. Así ocurrió con el mercedario fray Juan Bernal:

“Estuvo primero en una capilla del claustro, donde vinieron todas las religiones, i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro, en lo mejor de mis estudios, para los cuadros deste proprio lugar; i assí justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos”¹⁹.

La presencia de los rostros de destacados pintores, escultores y arquitectos de la época entre nobles y representantes de la iglesia, confiere un

valor añadido al libro: la celebración de las artes por su nobleza, como había hecho explícitamente en las primeras páginas de su *Libro de la Pintura*. El que Campaña o Vargas aparezcan vestidos como caballeros, sin ningún indicio de su actividad, mimetizándose con el resto de las personalidades participantes en el repertorio, tiene que ver con ese deseo de ensalzamiento²⁰.

La instrumentalización del retrato es un hecho. Algo que se verifica con claridad en otra serie pintada en torno a 1616, con la que Pacheco contribuyó al alegato en favor del dogma de la Inmaculada. Muestra con ella las imágenes devotas de los tres principales sostenedores de un proceso que arrancó con la conocida “explosión concepcionista”²¹. Hasta la fecha se tenía la certeza de que dos de los retratados eran Mateo Vázquez de Leca y Miguel Cid, y recientemente se ha identificado al tercero, Bernardo de Toro²². La atribución última responde a una lógica, la de completar la tríada implicada en la promoción de la causa. De ello se tiene consciencia muy pronto, tal como se deduce de una referencia al primero de los cuadros “con la Concepción y el arcediano de Carmona Don Mateo Vázquez de Leca, procurador de su causa en Roma”²³. El carácter programático de esta producción queda patente asimismo en el hecho de que el de Miguel Cid se hizo algunos años después de fallecido, en 1619²⁴. En el mismo año en que se reprodujo a Toro y dos antes de que se hiciera la propio con Vázquez de Leca²⁵.

Los tres retratos tiene una misma estructura, que parece derivar, también desde el punto de vista conceptual, del de Hernando de Mata, pintado por Juan de Roelas. Y tanto el modelo como las versiones, muestran a los más destacados *inmaculistas* sevillanos, representantes asimismo de la Congregación de *alumbrados* de la Granada, a la que probablemente pertenecería Pacheco²⁶. Y se sabe que entre los de esta comunidad era costumbre venerar a sus *cabezas* o miembros distinguidos, como Toro, a través de sus retratos. Incluso se sabe que el fundador de la hermandad, Gómez Camacho, tuvo el suyo colocado en la capilla de la Inmaculada de Lebrija, donde fue enterrado²⁷.

Estas obras, independientemente de la serie a que pertenezcan, se encuentran aún en el principio de una evolución que conducirá, ya avanzado el XVII, a un retrato más elocuente²⁸. Pacheco centra sus trabajos en la fisonomía del sujeto, que reproduce con fidelidad²⁹. El retrato es de este modo suficiente expresivo y cobra sentido como encarnación del ausente, un concepto que acabaría siendo muy del gusto del teatro barroco³⁰. Pero responde a los requerimientos de la espiritualidad contemporánea, que busca en la obra de arte un apoyo para el culto. Como estímulo de la devoción aparece reconocida en algunos textos, como el que cuenta cómo varias religiosas del convento de san Leandro quedaron subyugadas por un retrato de Bernardo de Toro:

“Truxeron allí vn retrato suyo para consolarse por ser ya muerto, y mirándole todas tres con atención, las mouió interiormente con disposición de el Cielo a lágrimas y a mejorarse en la perfección, concurriendo otros sobrenaturales efectos”³¹.

En la galería de retratos de los más destacados defensores del dogma mariano, construida por Pacheco, faltaba el del pionero, Hernando de Mata. Él fue el catalizador del proceso, como maestro de Toro y de Vázquez de Leca. Un hecho que Juan de Roelas vino a significar, al inmortalizarlo en el lienzo que presidió su capilla funeraria, que estaba dedicada a la Inmaculada y se encontraba en el convento de la Encarnación. No está del todo clara la datación del retrato, aunque es probable que fuera póstumo, pintado en 1612³². El propio pintor se revela comprometido con la defensa del dogma, como se deduce de la lectura del texto que figura al pie de su personal homenaje al triunfo de la Inmaculada Concepción³³. El hecho de que los retratos de los seguidores de Mata quedaran en manos de Pacheco no se explica más que por la índole del encargo, que pudo partir del exclusivo círculo de los congregados de la Granada. No así Roelas que chocó frontalmente con Pacheco y que tenía otras aspiraciones tras su retorno de la Corte³⁴.

La matriz de estas representaciones de los adeptos de la Inmaculada se creó de acuerdo con el patrón flamenco, cuyo uso se generalizó en la primera mitad del siglo XV³⁵. Con obras en las que el retratado aparece como donante y se ubica en el mismo ámbito espacial que la imagen venerada. En ellas se expresa la adhesión del devoto al icono, con el anhelo de merecer su amparo. Y siempre habrá una respetuosa distancia, que quiebre cualquier posible interacción. Por lo general, la escena se presenta como un espectáculo al que asisten con mayor o menor viveza los efigiados. Alonso Vázquez y Juan de Uceda plasman, 1603, a dos clérigos que observan expectantes el *tránsito de san Hermenegildo* (Museo de Bellas Artes, Sevilla). Otros religiosos, esta vez dominicos, acompañan a fray Diego de Deza en el *Triunfo de santo Tomás de Aquino*, que pintó el versátil extremeño, Francisco de Zurbarán. Este esquema será recuperado en pleno siglo XVIII por Domingo Martínez, para componer su *Apoteosis de la Inmaculada*, con acompañamiento de un cortejo de reyes y sacerdotes, con algún que otro curioso asomando tímidamente, uno de ellos el propio del artista. Un conjunto de retratos estereotipados, faltos de naturalidad y probablemente inspirados en estampas, dado el carácter simbólico de los mismos (fig. 1).

No ocurre lo mismo con los retratos que acompaña a la Inmaculada que pintó Valdés Leal en 1661 (National Gallery de Londres), que representan a una anciana acompañada de un caballero que podría ser su hijo. Ella en acti-



1. Domingo Martínez: *Triunfo de la Inmaculada*.
Sevilla: Museo de Bellas Artes. 1732-1735. Detalle.

tud orante y él gesticulando, pero ambos presentándose como los donantes que impetran la protección mariana.

Murillo hizo otra interpretación del tema por las mismas fechas (Musée du Louvre), aunque en su caso los retratados aparecen como simples devotos que representaban a la comunidad parroquial.

Estos retratos votivos se hacen eco de las preferencias temáticas de la sociedad contemporánea. Algunos de ellos muy peculiares, como el de *la muerte de san José*, que aparece reproducido en un lienzo que guarda la iglesia de san José, en Écija. El donante figura de medio cuerpo al pie del lecho fúnebre, acompañando al santo en su agonía. Este mismo contenido podría tener el cuadro que aparece consignado en el inventario *post mortem* de los bienes de Eufrasia Cortés³⁶. La carga simbólica de este suceso es evidente y la elección del mismo tiene que ver en parte con el espíritu de una época en que la asistencia a los enfermos será muy elogiada como importante obra de caridad³⁷.

Cuando las condiciones lo permiten, se produce la segregación de ambas imágenes. Es lo que ocurre en los altares de las capillas funerarias, donde

los donantes quedan relegados al basamento del retablo. Aparecen entonces de busto y con separación de hombres y mujeres. Así lo hizo Pedro de Campaña en el altar catedralicio de la Purificación de la Virgen, en cuya base se encuentra la familia del mariscal Diego Caballero. Luis de Vargas, por su parte, retrató a varios donantes, como el chantre Juan de Medina, al pie de la *Alegoría de la Inmaculada*, en su retablo catedralicio de “la Gamba”, que celebró con entusiasmo Pacheco³⁸.

Aunque la literatura artística no entra a considerar la naturaleza de esta relación, cabe decir que el retrato fortalecía la unión entre devoto e imagen³⁹. Este afán por fijar los rasgos del patrono en pinturas más o menos visibles, acabaría generando el deseo de otros individuos por alcanzar esta suerte de inmortalidad, hasta el punto de que los templos acabaron acogiendo una auténtica “feria de las vanidades”. Una práctica reprobada por el concilio de Trento, que dictó en su contra. Incluso la legislación de desarrollo emanada de los sínodos locales también hicieron hincapié en lo deplorable de esta costumbre. El promovido por el cardenal Rodrigo de Castro no dejaba sitio para la duda:

“No se debe permitir cossa en la Cassa del Señor que no pertenesca a Religion, y Santidad; y assi prohibimos, que no se puedan pintar ni pinten en los Retablos, ni en los Altares, ni Junto a ellos Retratos de personas algunas, sino fuere de los que los mandaren hazer: Y estos se pinten debotos, y humildes, y no con figura y ornato lascivo.”⁴⁰

Actitud humilde, unción y rechazo a la “figura y ornato lascivo” están concretando los modos del retrato del donante. La ausencia de símbolos, blasones o cualesquiera otros elementos representativos caracteriza a estas obras, ello unido a una pose muy determinada e incluso al uso de atuendos discretos, contribuyen a la definición de este subgénero *votivo* que tiene pocas variantes⁴¹.

Junto a estos retratos creados al amparo de necesidades culturales, destinados no sólo a las capillas funerarias sino también a los espacios privados de la casa, principalmente el oratorio, se encontraban los que mostraban los elencos identitarios. Ya sean galerías de dignidades como genealogías familiares. Las primeras, de las que me ocuparé más adelante, tuvieron muy diversa configuración; las otras ocuparían lugares preeminentes dentro del ámbito doméstico y serían de mayor homogeneidad formal. Entre las élites locales era una hábito hacer exhibición del linaje en las salas de recibimiento y otras estancias semiprivadas, cuyo acceso era franqueado a ciertos visitantes⁴². Era una práctica que inauguró la primera familia del país, la del monarca, con un despliegue evidentemente muy superior al que se produjo en el interior de los hogares sevillanos⁴³.

A mediados del siglo XVII era un hecho que en Sevilla las familias más distinguidas acopiaban retratos para componer sus respectivos árboles genealógicos⁴⁴. Se han publicado documentos que abundan en esta sistemática, siendo de resaltar el que revela la importancia que tuvo entre los Ramírez de Guzmán, el testamento de uno de ellos:

“Item por q^{to} [quanto] en las casas principales de mi morada yo tengo adornada la sala vaxa primera de Reçeuim^{to} [Reçeuimiento] con veinte y vn Retratos del linaxe de Ramires, con inscripciones en sus tarxetas y escudos de Armas y otros quadros, y en la quadra de estrado vn apostolado de cuerpos enteros y grandes y otros quadros de hist^a [historia] y las pieças que estan ençima destas con tapiçerías de bruçelas bruxas y amberes con que estan adornadas todas quiero y es mi voluntad que asi como estan adornadas y compuestas las dhas pieças se conceruen por el tpo [tiempo] de su duraçion y todo lo posea don franco mi hijo maior por via de mejora y vinculo sin poderlo enajenar ni estar sujeto a deuda ni obligasion alguna, sino a rrestituçion y lo mismo sus hijos si los tubiere o el que le suscediere como sea de mis hijos... , porque el postrer dellos o de sus desçendientes que muriere sin susesçion le doy facultad para que pueda disponer dellos a su voluntad...”⁴⁵

La longevidad del linaje tenía una relación directa con la longitud de la cadena de efigies. Y su existencia en el tiempo dependía en cierto modo de la conservación de los retratos. De ahí el respeto reverencial mostrado a estos lienzos. Esta práctica llega al extremo de fomentar la transmisión de piezas de generación en generación, derivándose también a las ramas colaterales del linaje, lo que daba lugar a heterogéneas composiciones. Ese fue el legado que Roberto Corbet hizo su hijo Andrés:

“Yten mas mando a mi hijo andres Coruet todos los treze r^s de mis aguelos chicos y grandes y la de mis padre y tio y tia y mio y de mi muger y de mi hermana y el retrato de la muger de andres juanes y el Retrato de pedro Juanes y de su her^{no} andres Juanes”⁴⁶.

La galerías de retratos poseen una importancia capital en el programa de singularización de las familias recientemente tituladas, muy numerosas a lo largo del XVII. Por lo general, individuos que se habían enriquecido en el comercio indiano y que culminaban su ascenso con un título. Pero este cambio de *status* llevaba aparejado un acercamiento a la Corona, que se mani-

festaba habitualmente con la posesión de retratos de algunos de sus miembros. Se trataba de conectar la propia parentela con la más alta dinastía del país⁴⁷.

Esta práctica de ensalzamiento y legitimación apenas ha tenido otra trascendencia que la documental, pues son escasos los restos materiales que nos la recuerdan en Sevilla. El desmantelamiento de las casas principales, cuando no su desaparición, ha reducido a su mínima expresión estos *elencos de grandeza*⁴⁸. Gestoso nos mostraba a principios del siglo XX un importante número de retratos, muchos aún con sus primitivos anclajes⁴⁹. Todavía entonces era posible descubrir los lienzos formado parte de estructuras ornamentales coetáneas. Antiguas fotografías en blanco y negro del palacio de los marqueses de Villarreal y Purullena, del Puerto de Santa María, muestran un *salón de los Reyes*, así llamado por los murales que decoraban su bóveda⁵⁰.

Los hombres de negocios componían un grupo heterogéneo, en el que se mezclaba gente de diversa condición y procedencia. Entre ellos eran notorios los extranjeros, sobre todo flamencos e italianos, en cuyos hogares se han podido localizar retratos de familia. Carlos de Licht Van Immerseel, que era oriundo de Amberes, hizo gala de su linaje a través de un conjunto de lienzos que ha dado que hablar, del que se conoce el suyo propio⁵¹. También existe constancia física de otro flamenco arraigado en Sevilla, Diego Maestre, cuyo retrato y el de su esposa lo atesora la familia⁵². Ya en el XVIII, el francés Pedro de Dutramble poseyó el suyo propio y el otros parientes⁵³.

Algunos de los comerciantes enriquecidos en los tratos indianos, con aspiraciones nobiliarias, acudieron a los pintores locales para lanzar puentes con la clase social a la que pretendían pertenecer. La primera de las iniciativas solía ser la obtención de la probanza de hidalguía, lo que se verificaba mediante un documento oficial custodiado por la Real Chancillería, que el interesado copiaba para su exhibición. Era la *Ejecutoria de nobleza*, que solía ilustrar un artífice de altísimo nivel, pues el formato y el soporte, así como la técnica, no iban a rebajar la calidad del trabajo. Lejos de ser un arte menor, es producción relevante, con valor polisémico. En esencia estos retratos ofrecen en un reducido espacio abundante información. Ante todo identifican al “neófito”, con un buen retrato en el que aparece solo o acompañado por su esposa, con la que compartiría el privilegio de haber fundado un nuevo linaje. Los retratos suelen ser de cuerpo entero, con un trasfondo adecuado a este acto de consagración del linaje, con la imagen de culto familiar⁵⁴. Pacheco es el autor de una de las más hermosas páginas de este capítulo del retrato, la ilustración de la *Carta ejecutoria de hidalguía a pedimento de Pedro López de Verástegui, vezino de Sevilla*⁵⁵. Otros pintores también tomaron parte en la configuración del repertorio de grandezas, con otras pequeñas joyas del arte. Algunos dejaron su firma, otros una huella reconocible (fig. 2).



2. Francisco Pacheco: *Pedro López de Verástegui y esposa*. Madrid: col. particular. 1596.

El alambicamiento se mantendrá en la producción retratística de la primera mitad del siglo, excepción hecha de maestros como Alonso Cano, Francisco de Herrera el Viejo y Diego Velázquez, que vivirán el despertar al naturalismo, con el consiguiente cambio de perspectiva en este género artístico, más preocupados por el verismo fisionómico que por jugar con códigos abstrusos. En el retrato del desconocido eclesiástico, de la Hispanic Society, Cano deja entrever la importancia de la gestualidad y la pose como elementos expresivos. Ningún indicio de la identidad del retratado, ni blasón ni inscripción. Bastaba entonces la información que se pudiera extraer de la propia configuración física y de los gestos del efigiado. Algo parecido ocurre con el retrato del viejo escritor (Universidad de Sevilla), pintado antes de 1650 y atribuido a Herrera el Viejo, del que alcanzamos a saber que se trata de un clérigo. Por lo demás, nos queda la impresionante cabeza, de notable fuerza plástica, que desvela la acusada personalidad del desconocido.

El mejor intérprete de esta variante genérica fue Velázquez. Su capacidad análítica y su habilidad para escrutar los rasgos del que posa ante su

caballete no tienen igual. La contención del gesto, la austeridad en el vestir, los fondos neutros, todo ello forma parte de un cuidada selección de elementos significativos para la mejor definición del personaje. Velázquez actúa, desde sus primeras obras, “como un desvelador implacable de las profundidades del corazón humano en lo que tiene de grandezas y de debilidades, y muestra a sus retratados como si se presentaran a nuestra vista con toda su humanidad”⁵⁶. Apura la técnica para reforzar la personalidad o marcar una gestualidad que lo dice todo del representado⁵⁷. Pero ella es fruto de un talento que le permite superar las limitaciones de la escuela, superando lo aprendido en el taller de Pacheco. Más allá de las ideas básicas adquiridas en esa coyuntura, fue la práctica la que le reportó los conocimientos que le diferenciarían del resto de la escuela. Pacheco lo recuerda en su tratado de pintura:

“Con esta doctrina se crió mi yerno Diego Velazquez de Silva siendo muchacho, el cual tenia cohechado un Aldeanillo aprendiz, que le servia de modelo en diversas acciones, i posturas, yà llorando, yà riendo, sin perdonar dificultad alguna. I hizo por èl muchas cabeças de carbon, i realce en papel azul, i de otros muchos naturales, con que grangeó la certeza en el retratar”⁵⁸.

Con todo son pocos los retratos realizados en Sevilla antes de la marcha a la Corte, pero suficientes para advertir la maestría con que inició su andadura en el género, al tiempo que conocer cuánto le reportó la experiencia cortesana. Digamos que el retrato sevillano nos descubre la mirada límpida del artista, sin las cristalizaciones del empleado cortesano y del intelectual. Nada de reflejos cartesianos, nada de preocupaciones espaciales de la física de Galileo, cuando apenas ha empezado a observar el mundo que le rodeaba, rivalizando en capacidad analítica con su maestro. De este modo fue capaz de hacer aflorar en el rostro de *sor Jerónima de la Fuente* o de la Asunción (1620) su “vivir interno”⁵⁹. También consideró la puesta en escena, con la pequeña mujer recortándose sobre un fondo neutro, con demostración de su acusadísima personalidad y aparente fortaleza espiritual. Tiene cierto carácter simbólico, al representar no tanto a una religiosa como al conjunto de la religión redentora de la humanidad recién descubierta. Es posible que originariamente el retrato no fuera otra cosa que un medio para perpetuar la imagen de quien no iba a retornar nunca más a su patria y que probablemente, dada su edad, falleciera en el trayecto. Lo que, por otro lado, se acostumbra a hacer entre las comunidades religiosas. Una nueva lectura se haría del cuadro a partir de que sor Jerónima fuera postulada como beata, en 1634, el mismo año de su muerte⁶⁰. Una muerte que se produjo, al decir, del procu-

rador general de Manila, don Juan Grau Monfalcón, “con fama de santidad”⁶¹. Y así, lo que nació como soporte de la memoria, pudo convertirse en instrumento de convicción.

Sin embargo, las circunstancias podrían ser otras, ya que los retratos velazqueños están fechados en 1620 y tienen la misma procedencia, el convento toledano de santa Isabel la Real. Quizás tuvieran su oportunidad *a posteriori*, en la campaña de “sensibilización” organizada en paralelo a la tramitación del proceso. El texto apócrifo que se repite en ambos lienzos recuerda el éxito alcanzado en la empresa misionera, pero también significa el retrato como *vera effigies*⁶². Ya sabemos que estas representaciones auténticas solían servir, en estampa, para la divulgación de las nuevas figuras de devoción. No muy lejos de este concepto está la opinión que le mereció a Julián Gállego el cuadro, pues “más parece un *memento mori*, una *vanitas* vestida de estameña, que el retrato de una madre querida y venerada”⁶³.

Francisco de Zurbarán hizo de su debilidad técnica una virtud. Logró transmitir valores inherentes a la vida religiosa y captar la realidad física y la personalidad de hombre de iglesia a través de diversas galerías de retratos. Jugó un papel importante con la concreción de algunas de las primeras y más importantes series de la fama. Para ello no tuvo inconveniente en operar con la realidad física de los retratados, de aquéllos a los que no llegó a conocer, a quienes proporcionó rostros reales. Así construyó en parte la galería de retratos de la biblioteca de la Merced Calzada, que vio *in situ* Ceán Bermúdez, antes de su disgregación⁶⁴. De los cinco lienzos que guarda la Academia de san Fernando, sólo uno reproduce el rostro auténtico de quien indica la inscripción, Fray Hermando de Santiago, lo que se advierte como “vera efigie”.

Mejóro el sistema en la serie de Guadalupe, pintada entre 1638 y 1639, tras el retorno de la Corte, donde aprendió de los repertorios exhibidos en el ámbito palaciego. Todos los efigiados habían muerto en el siglo XV, sin que fuera posible recuperar sus auténticos rasgos. La construcción del discurso expresivo pasó por utilizar auténticos retratos, bien que prestados de otras personas. La selección le vino dada, aunque debió ayudarse de algún elenco de la orden para definir los tipos humanos descritos. Su cometido era ofrecer un plantel de virtuosos jerónimos que sirvieran de ejemplo a sus hermanos extremeños.

En la concreción de algunos de estos retratos el artista pudo proceder como hiciera con el de Rodrigo Fernández de Santaella (Arzobispado de Sevilla), con una reconstrucción documentada. En el caso del fundador de la Universidad utilizó probablemente la representación del donante que figura en el retablo de la antigua capilla universitaria, obra de Alejo Fernández.

Guiado por su libérrima capacidad interpretativa acabó culminando este proceso creativo con los *retratos a lo divino*, generando santos a partir de

préstamos fisionómicos, sin reparo alguno⁶⁵. Con ellos el género deriva hacia la paradoja, pues parece que ahora es el retratado quien motiva la pintura y reclama un cuerpo a su gusto. Un predicador de la época, Bernardino de Villegas, lo expresaba de este modo: “El truco más ordinario y común del mundo es que a las imágenes las visten ya de damas y a las damas las visten ya de imágenes”⁶⁶. Con ello Zurbarán estaba incurriendo en el “desacato” de los dictados de la iglesia en orden al respeto del decoro religioso. Sorprende que ello ocurra estando tan reciente el Sínodo provincial sevillano convocado por el cardenal Niño de Guevara (1604), donde se dispuso en contra de la representación de santas con los suntuosos atuendos de época⁶⁷.

En cierto modo, el maestro extremeño está muy por encima del debate que décadas atrás se planteó sobre dónde estaban los límites creativos del pintor; hasta dónde le estaba permitida la interpretación para mejora de las cualidades artísticas de la obra.

No fue Zurbarán el único en cultivar este subgénero. Las órdenes religiosas generaron arquetipos humanos dignos de imitación, al amparo de las exigencias de la nueva iglesia postridentina. Entre estos *exempla* se incluyeron los religiosos que habían tenido un papel descollante en la vida de la propia comunidad y cuyos rasgos habrían sido tomados del natural. Fue la iglesia secular la que prestó más atención a sus dignidades, a las que honró a través de sus retratos⁶⁸. Los personajes representados en estas agrupaciones pictóricas encarnaron asimismo los valores colectivos. Todavía se conserva el que fuera el elenco de la fama de la librería catedralicia, pintado durante años con la aportación de diversos artistas. El carácter abierto y el amplio margen cronológico de este conjunto ha dado lugar a diferentes interpretaciones fisionómicas, de mayor o menor calidad, con alguna ficción intercalada, por ausencia de referencias visuales. Basta la inscripción, algún elemento simbólico, una cierta gestualidad o ciertos indicios de verosimilitud, para obtener un retrato aceptable⁶⁹.

Más adelante insistiremos en este aspecto de la creación pictórica.

2. MURILLO Y EL RETRATO BARROCO

Desde mediados de siglo nace un nuevo tiempo en la evolución del género, con la creación de un extenso repertorio de imágenes, con nuevos tipos derivados de los patrones flamencos circulantes. Gozó de cierta popularidad el retrato de busto, que en algún caso se enmarca con moldura de fábrica fingida. Y aunque fue Murillo el máximo responsable de la incorporación de esta variante genérica a la pintura sevillana, se le atribuyen a Cornelio Schut las primeras tentativas: en todo caso, un taller sevillano⁷⁰.

Una nueva orientación en que estuvieron implicadas las élites económicas de la ciudad, que se superpusieron a las religiosas y sociales, para imponer un cambio conceptual entre los creadores. De pronto nos resultan conocidos los rostros de individuos vinculados a la Carrera de Indias o a la nobleza nacida del enriquecimiento con los tesoros indianos⁷¹. Ellos imponen su presencia y afirman su personalidad en un medio tan competitivo que obliga a marcar diferencias⁷². La amplia gama de poses, gestos, encuadres y elementos simbólicos utilizados facilitan la individualización del retrato

Un retrato mal conservado, pero muy interesante, nos pone en antecedentes. Se trata del de Juan Eusebio García Príncipe, realizado en 1686 por un desconocido Diego López⁷³. Es una aceptable captación fisionómica de un personaje conocido por sus vínculos con la Casa de Contratación y las actividades mercantiles con Indias, sin embargo, no podemos decir lo mismo del autor, que resulta un absoluto desconocido⁷⁴. El capitán García Príncipe experimentó un gran progreso social y antes de concluir el siglo pudo vestir el hábito de Santiago. Había compartido con Mateo Pablo Díaz de Lavandero la diputación de la Universidad de Mareantes, en el momento de aprobarse sus estatutos de limpieza de sangre⁷⁵. No disimuló sus ansias de ennoblecimiento, como le ocurrió a otros personajes de su tiempo. Algunos de ellos lo lograron y hoy en día quedan sus retratos para testimoniarlo: los insertos en la ejecutorias de nobleza, como la muy citada de Diego de Almonte, ilustrada por un desconocido Jerónimo Rodríguez en 1626⁷⁶. (Fig.3)

En el retrato mayor, de caballete, sigue siendo muy representativo el de cuerpo entero y por parejas. Como los del ya mencionado capitán Diego Maestre (Meester), comerciante flamenco afincado en la ciudad, y de su segunda esposa, María Felices Medina, ambos de autor anónimo. Podrían datarse en 1684, año en que Maestre obtuvo la ejecutoria de nobleza⁷⁷.

Linajes nuevos que, como los antiguos, tienen a gala la historia familiar, trazada en series más o menos largas de retratos, que se engarzan con otros de la nobleza de raigambre, como los “retratos de la casa de austria y emperadores romanos” que poseyó el Veinticuatro Gaspar Fernández de Santillán, con otros tres, de medio cuerpo, “uno de dos Lucas Pinelo y otro de su tío el canónigo agustín Pinelo y otro grande del cardenal Pinelo”⁷⁸. Los Fernández de Santillán, que obtendrían el marquesado de la Motilla y emparentarían con los Pinelo, mantuvieron intensas relaciones con América⁷⁹. Más estrecho fue el nexo que unió a la familia del Alcalde Mayor de la ciudad Juan Ramírez de Guzmán con las tierras americanas. Su abuelo materno, Gabriel de Loarte Villacorta fue Capitán General de la provincia de Tierra Firme y de la ciudad de Panamá. El linaje fue construido sobre veintiún retratos, “con inscripciones en sus tarjetas y escudos de armas”, que se exhibían en la casa familiar de san Juan de la Palma⁸⁰. También los Villacís tenían en su morada de la collación



3. Diego López: *Juan Eusebio García Príncipe*. Sevilla: Museo de Bellas Artes. 1686.

de san Andrés los habituales retratos de la *casa de Austria*, en número de diecinueve⁸¹. Esta temática es tan habitual que a veces aparece en ausencia de otros retratos, como ocurre en el caso de Alonso de Esquivel Medina y Barba⁸².

Los retratos brillaban por su ausencia en los hogares de los nuevos linajes. La carencia de ranciedumbre frustraba todo intento de constituir la gloriosa galería, la que en todo caso se reducía a las efigies de los recién encumbrados, quizás emparejadas y de cuerpo entero. Pero estos afanes no tenían continuidad y pronto se descubría que era pura ficción, tras el fallecimiento de los fundadores. Así ocurrió con el Veinticuatro Francisco de Rebolledo, cuyo retrato y el de su esposa, Isabel de Marchena, acabaron vendidos en almoneda por tan sólo cincuenta reales⁸³. A veces las fuentes son más explícitas y nos permiten atisbar con más claridad esos impulsos “identitarios”, como cuando entre los bienes del capitán Melchor de Torres, descubrimos “vn quadro de cuerpo entero del rretrato... y dos escudos de sus armas”⁸⁴.

Entre los religiosos nos podemos encontrar otras situaciones que, en cierto modo, derivan de necesidades semejantes: el establecimiento del vínculo con los superiores, el reconocimiento de los lazos familiares y la perpetuación de la memoria. El canónigo Martín de Lugo poseyó “dos retratos, uno del pontífice ynochenio y otro del cardenal de Lugo mi tío y señor que avnos los truje de Roma y son míos”⁸⁵.

En la definición del nuevo retrato barroco fue determinante la aportación de uno de los mejores especialistas sevillanos de todos los tiempos, Bartolomé Esteban Murillo. Fueron numerosas las obras, aunque no todas de igual calidad. Con ellas acuñó Murillo un nuevo patrón, más intimista y directo⁸⁶. Patrón creado con base en la tradición velazqueña y también a partir de sus experiencias personales, que pasan incluso por el conocimiento de artistas de la relevancia de Anton Van Dyck⁸⁷. Espléndido es el del marqués de Legarda. Singular el de Josua van Belle. Murillo demostró en él su capacidad para mimetizarse, forzado sin duda por el propio cliente. Ese mismo espíritu le llevó a hacer del de Nicolás de Omazur un modelo al gusto flamenco, que contrasta claramente con otros donde se aprecia la incidencia del arte italiano. Está por descubrirse el retrato del marqués de Leganés, que conocemos por las fuentes. En una mención que tiene la importancia de tender un puente entre el pintor y un influyente sector de la clientela madrileña. El dato no es baladí. En su testamento, el arzobispo Agustín Spínola consignaba lo siguiente: “Ytem mando al D^{an} Mathias Greg^{io} de los, Reyes Valenzuela Canonigo de la nra S^{ta} Yglesia Juez de la Yglesia mi Vic^o Gen^l Un retrato de el Marques mi s^{or} de Leganes mi sobrino de mano de Murillo”⁸⁸. Aludía al segundo marqués de Leganés, don Gaspar Felipe de Guzmán y Spínola, que sin embargo todavía no podía ostentar el título, pues su padre no fallecería hasta 1655. No hay noticias de que visitara Sevilla, aunque es posible que lo hiciera en los años en que gobernó la sede su tío.

El magisterio de Murillo, esa sabia mezcla de recetas creativas nórdicas y meridionales, se hizo notar en otros pintores de la escuela, que también hicieron una importante contribución al desarrollo del género en la ciudad. Incluso sus tipos tradicionales tienen mucho de novedoso. Justino de Neve aparece en su retrato como era tradicional entre las dignidades religiosas, sedente, junto a una mesa y con una apertura hacia el paisaje. La butaca se dispone casi en paralelo con el plano del espectador, lo que obliga al canónigo a forzar una postura que le confiere cierta majestad. Una imagen de poder que se transfiere a la intensa mirada y a la seguridad en el gesto. Es evidente que Justino de Neve era una figura relevante dentro del poderoso cabildo sevillano, en el que asumió diversas funciones de relevancia y una gran responsabilidad en el cambio barroco de la catedral. Suya fue la inspiración que transformó la iglesia de santa María la Blanca en el joyel barroco que hoy

conocemos. A él hemos de atribuir el acierto compositivo y la elección de los artistas⁸⁹. A Murillo encomendó las pinturas que dieron sentido a la empresa artística, con dos medios puntos que relataban el hecho milagroso que justificó la fundación de la iglesia romana de santa María Maggiore, el *Sueño del patricio Juan* y la *Visita del patricio y su esposa al papa Liberio*. En el primero de los lienzos se encuentra descrito el momento en el que un inusual manto de nieve señaló al patricio dónde debía erigir el templo. La nieve (*neve*, en italiano) venía a marcar el lugar, pero también a celebrar a la familia de don Justino. No fue casual, por tanto, que en el mismo año -1665- en que se acabó la obra de la primitiva sinagoga medieval, Neve encargase a Murillo su retrato.

La versatilidad del pintor queda de manifiesto una vez más al comparar el citado retrato con el de otro representante del clero catedralicio, don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara (Palacio de Liria, Madrid, 1680). Murillo realiza al final de su vida un ejercicio de captación de una personalidad compleja, en esta obra cuya principal razón de ser es el hecho de perpetuar el momento en el que el religioso obtuvo la canongía de la catedral sevillana. La puesta en escena es relativamente convencional, lo mismo que la pose; no así la gestualidad contenida y una expresión cargada de sentimiento.

De entre los retratos mencionados, merece la pena insistir en la calidad del que muestra a don Antonio de Salcedo y Hurtado de Mendoza en el descanso en un día de caza. Probablemente fuera pintado en 1664, el año en el que el retratado fue creado marqués de Legarda⁹⁰. Con el título iría implícito un reconocimiento social, que pasaba por encuadrarse en una élite que se mimetizaba en sus hábitos y apariencias con la familia reinante. Así se explica en parte ese deseo de Salcedo por retratarse como el rey, ejercitándose en la actividad cinegética. Más que posar, el marqués parece haber sido sorprendido al final de la jornada, en distendida actitud, descansando el arma en el suelo, mientras el conductor de la jauría contiene a los animales y la caza está a la vista. El ambiente es abierto, con un horizonte indefinido, a consecuencia del tratamiento cromático de la atmósfera. El escudo de armas tallado en una roca y la cruz de Santiago al pecho, constituyen los signos de ese nuevo *status* que el cazador pretende mostrar. Pese a la ficción escenográfica, el retratado derrocha naturalidad.

Del retrato de Nicolás de Omazur, sobradamente conocido, cabe ponderar su calidad dramática, con recursos tales como la simbólica calavera y el oportuno encuadre.

Por último, quiero traer a colación dos retratos auténticos y una doble ficción literaria como prueba del compromiso del pintor en la codificación de los tipos humanos que fueron santificados o quisieron serlo. Los prime-

ros: sor Francisca Dorotea y Fernando de Contreras; las otras, san Fernando y santa Rosa de Lima.

Los procesos de beatificación y de canonización aportan interesantes datos acerca de la creación de la nueva iconografía barroca, con especial referencia al papel jugado por el retrato⁹¹. En los prolegómenos de esta tarea hay un hecho que llama la atención, la búsqueda de la *vera effigie* que iba a servir de soporte al imaginario del santo. Valga el caso de Fernando Contreras, que obligó a los ponentes de la causa a extender las pesquisas al norte de África, recorriendo los lugares por los que se movió, entrevistando a quienes podrían dar cuenta de su actividad e indagando en las diversas fuentes. Fue responsabilidad del canónigo Juan de Loayssa obtener el retrato auténtico de Contreras. Tuvo noticia de la existencia varios de ellos. Parecía que el más interesante era el encargado por don Fernando de Noroña para la capilla del palacio que tenía en Tarifa. Así lo cuenta el emisario de Loayssa:

“...En lo que ahora me pide Vmd. aserca del Retrato del Venerable s^{to}. fernando de Contreras, digo, lo hiço pintar el Duque Dⁿ. fernando de loroña a imitacion de su nombre y estuu en palaçio en su Capilla asta el tiempo, que su nieto Dⁿ. Alonço de loroña gouerno (que este s^t. Duque me falto por poner la vez passada) aquella plaça q fue el ultimo duque en el gouierno, ese fue el q en su ropa lleuo el quadrito, q segun me lo conto mi abuelo era de dos a tres quartas de cantidad pintada la cara y manos con su baculo en una y un Libro en otra...”⁹²

Encontró la pista de otra representación que había estado en poder de la duquesa de Béjar, a la que Contreras había asistido como capellán. Sin embargo, no hubo forma de conseguirla.

Finalmente, se halló otro rastro que le condujo a la efigie querida y comenzaba en la familia de Herrera el Viejo para concluir en el hogar del jurado José Belleró. Éste es el lienzo que hoy exhibe la catedral como obra de Luis de Vargas, por donación de Loayssa⁹³.

Mucho más interesante es la *vera effigie* de sor Francisca Dorotea, en cuya elaboración intervino Murillo, que tuvo a la mano un retrato auténtico tomado mientras agonizaba. Refieren las fuentes que la virtuosa monja, fundadora de la dominicas descalzas, fue retratada en su lecho de muerte, en 1623⁹⁴. Evidentemente, no pudo ser Murillo el responsable del trabajo, sino un desconocido autor que fijó en el lienzo una imagen que nada tiene que ver con la que recientemente se ha considerado que era la auténtica. Las fuentes son claras al respecto: el retrato murillesco era una copia del original de 1623⁹⁵. Ello obliga a postergar la fecha de ejecución de la obra, más allá del

año de fallecimiento. El verismo del retrato tiene que ver con el interés por lograr una creíble representación del natural. Contrasta con la descripción del último estertor, menos real, pero más acorde con el gusto de la época. (Fig. 4)

Finalmente, no me voy a detener en la actuación de Murillo en los procesos de santa Rosa y san Fernando, en los que hizo gala de su inventiva, concretando sendas versiones *sui generis* del retrato a la divino.

3. Y DESPUÉS DE MURILLO...

Murillo dejó a su muerte un gran legado: el patrón por el que se regiría el retrato sevillano hasta el segundo tercio del XVIII. Un patrón utilizado por los pintores y aceptado por la clientela⁹⁶.

De Fernando Márquez Joya se asegura que fue seguidor de Murillo y maestro de Esteban Márquez de Velasco. Apenas un breve comentario que nos mantiene en el desconocimiento del artista. Y poco más se extrae de las fuentes documentales: algunos datos sobre su vida, pero nada sobre su obra. De ahí el interés del retrato que hizo del cardenal Agustín Spínola para ilustrar la biografía que le dedicó Gabriel de Aranda⁹⁷. El que lo veamos a través de la interpretación del grabador van der Gouwen, nos priva de su exacto conocimiento. Aunque dudo que el original pintado sea mucho mejor.

Entre los seguidores de Murillo hubo mejores retratistas. Y uno de los más destacados fue Pedro Núñez de Villavicencio, cuyo único trabajo seguro es el retrato del arzobispo Ambrosio Ignacio Spínola, muy conocido por el grabado que podría haberse extraído del original de la colección Casas-Torres (Madrid)⁹⁸. Concilia la calidad técnica con la novedad formal y las evidencias de la escuela murillesca.

Otras dos obras aparecen asignadas a este pintor. Una de ellas subyace bajo una de sus pinturas más populares del artista, los *Niños jugando a los dados*, como se ha descubierto recientemente. Muestra a un caballero de la Orden de Malta, sin identificar. La otra, atribuida con buen tino, evoca con notable calidad al arzobispo don Manuel Arias Porres⁹⁹. La pertenencia del artista y el cliente a la orden de san Juan refuerza la idea de que existiera la relación laboral. Pero hay serias dudas sobre la fecha en que ésta se verificó, puesto que Arias fue creado cardenal en 1713, cuando probablemente Núñez ya había fallecido¹⁰⁰.

Antonio Palomino reconoce la valía del pintor en este campo: “Y sobre todo hizo nuestro don Pedro retratos con superior excelencia, así en lo parecido como en la gran fuerza de lo pintado, siguiendo aquella grande escuela de su maestro, que era la del Guarchino, como lo manifiesta el célebre retrato que hizo del Ilustrísimo señor don Ambrosio Ignacio Spínola, y Guzmán, que anda en estampa, y en extremo parecido”¹⁰¹.



4. Cornelio Schut, *pinxit*, Martin Bouche, *sculp.* Sor Francisca Dorotea. 1683.

En las cercanías de Núñez de Villavencio se encuentra el retrato que tradicionalmente –de manera errónea– se ha supuesto de Diego Ortiz de Zúñiga, conservado en el Ayuntamiento sevillano. La composición general, con el marco fingido y la mano apoyado sobre su rosca en pretendido *trampantojos*, así como ciertos detalles fisionómicos, dan lugar a esta conjetura. (Fig. 5) Parecida información permite establecer cierto parentesco formal con otra pieza singular, poco conocida, que representa a un *Caballero con la medalla de la Inmaculada*¹⁰². Ambas obras coinciden en el encuadre arquitectónico y la definición física, apreciable esto último en el pálido rostro, la untuosa piel, la intensidad de la mirada y un gesto en el que se adivina una gran energía contenida, pero las separan sustanciales diferencias en el tratamiento de las sombras y en el matizado cromático. También podríamos advertir las concomitancias con la producción de Cornelio Schut. (Fig. 6)

Porque también Cornelio Schut se encuentra en la estela de Murillo, con una reputación que asimismo fue reconocida por Palomino: “para retratos tuvo también superior habilidad; pues fue el que hizo mayor número de



5. Anónimo: *Diego Ortiz de Zúñiga*. Sevilla: Ayuntamiento. H. 1670.

ellos”¹⁰³. Y la superior habilidad se reconoce en las obras publicadas, que immortalizan a preladados, nobles o mercaderes de Indias. De ellos el más relevante, tanto por su novedad compositiva, como por la categoría del personaje retratado, es el de Giovanni Baptista Priaroggia, a quien se ha asociado con la ciudad de Cádiz, desde donde controlaba sus operaciones mercantiles¹⁰⁴. Otro extranjero al que podemos conocer por su retrato es Carlos de Licht, que recientemente se ha vinculado a Schut¹⁰⁵.

Procede de este sector de la clientela otro encargo que acaba tomando la forma de un retrato colectivo, el de sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, su hermana y otras religiosas de la comunidad de carmelitas descalzas del convento sevillano de las Teresas. Sin duda, la demanda partió del cargador de Indias Diego García de la Parra, que pretendía guardar memoria del momento en que su hija, sor Gregoria, profesó (1668)¹⁰⁶. En la elección del artista influyó el hecho de la inmediatez física y el que gozara de la confianza de otros miembros del mismo sector de la clientela. También es posible que algo tenga que ver en la elección el que la madre de la monja, Francisca Antonia Queinoge, fuera de origen flamenco¹⁰⁷..



6. Anónimo: *Caballero de la Inmaculada*. col. particular. H. 1670.

Los dos únicos retratos autógrafos que se conocen de Schut son el de un anónimo caballero, que hoy se encuentra en paradero desconocido, y el que efigia al arzobispo Antonio Paíno. El primero fue dado a conocer por Gestoso, a través de una fotografía en blanco y negro que nos permite valorar la singularidad del trabajo¹⁰⁸. El de Paíno fue pintado con anterioridad a la muerte del prelado, que ocurrió en 1669. Es el más convencional de todos los mencionados hasta aquí, al reproducir el patrón que rige en la galería de arzobispos sevillanos. En cualquier caso, es una prueba más del reconocimiento público del artista.

En este punto cabe volver la mirada hacia la clientela, y dirigirla en concreto a un sector de ella que marcó la evolución del arte de Schut: los mercaderes. Vascos, flamencos e italianos, algún que otro holandés y unos pocos ingleses, dinamizaron el panorama artístico sevillano, participando en la renovación del género retratístico. Individuos cuyo éxito profesional les había acreditado socialmente y que se afanaban por hacerlo notar ante sus vecinos, considerando la utilidad del retrato. Recordemos cómo Carlos de Licht tuvo en su casa una galería de retratos de familia, quizás coetáneos,

realizados con ese interés honorífico, para ensalzamiento dinástico y beneficio personal¹⁰⁹. El papel de éste y otros extranjeros fue determinante en la configuración del escenario. Ya se ha aludido a alguno de ellos, apenas una gota en un mar de datos que abonan lo dicho¹¹⁰.

En la producción de Schut hay un capítulo muy breve, pero no menos interesante, por las implicaciones que tiene en su trayectoria profesional y sobre todo en el ámbito de la comitencia, la creación de matrices para grabados. Que sepamos hizo dos retratos correspondientes a sendos procesos de canonización movidos por el cabildo catedralicio, ya lo hemos visto: los de sor Francisca Dorotea y Fernando de Contreras –con dos versiones–, ambos realizados en la década de los ochenta y las láminas abiertas por el grabador flamenco Martinus de Bouche¹¹¹.

Todos estos retratos se presentan como *veras effigies* o auténticos retratos, en los que no es menor la importancia del parecido fisionómico con el original, que el caudal informativo. Es un medio para la difusión masiva de una imagen, por lo que prevalecen cualidades como la claridad expresiva y su carácter narrativo. No hay santo de nueva creación durante el barroco que no tenga un retrato fiel, como soporte visual de un pensamiento o una idea, elaborado tras un minucioso estudio de su vida y milagros. Esta variante del retrato, a mitad de camino entre exvoto y el documento, es, ante todo, un producto alambicado¹¹². Suele centrarse en exaltar la naturaleza singular del personaje susceptible de elevación a los altares. Y cuando la discreción hurta su imagen a los fieles, hay que esperar al momento de la muerte para conseguirla. De ahí que no sean raros los retratos que fijan ese último instante en la trayectoria terrenal del protagonista¹¹³.

Entre las innumerables efigies impresas sueltas o insertas en libros, basta un ejemplo, la de sor María de la Antigua Rodríguez y Rodríguez, acompañada por su confesor fray Bernardino de Corvera, ambos descritos de acuerdo con ciertos convencionalismos por un buen pintor sevillano, quizás Juan de Valdés Leal, sesenta y un año después de fallecida la monja, en 1678. Es una ficción escénica en la que se evoca el amistoso trato entre ambos personajes, pero en modo alguno se busca el verismo fisionómico, al reproducir tipos humanos estandarizado muy propios del citado maestro sevillano¹¹⁴. No sería la mejor obra de Valdés Leal, quien exhibió un notable talento para el retrato, como demostró en el del desconocido prelado (Mead Art Mus., Amherst, 1682-1684), quizás Ambrosio de Espínola. Los atributos de la dignidad episcopal y la pluma con el libro forman parte del aparato significativo, en alusión a un religioso de alta jerarquía y gran formación intelectual. (Fig. 7)

A Valdés Leal hay que reconocerle el mérito de construir un retrato emblemático, el de Miguel de Mañara, que fue concebido como evidencia de

la realidad física de un hombre admirable, para acabar instrumentalizado como *vera effigies* en su fallido proceso beatificación. Guiado por el modelo flamenco, ya utilizado por Murillo y Schut, insertó el busto en un tondo fingido y además le puso una calavera en las manos. La imagen perduró en las diversas versiones que tuvo hasta bien entrado el siglo XVIII, a demanda de los postuladores de la causa¹¹⁵. (Fig. 8)

Su hijo Lucas Valdés, aunque peor dotado técnicamente para el género, fue uno de sus principales exponentes a fines del XVII, rigiéndose aún por la matriz creada a mediados de siglo. Cualitativamente, la efigie del almirante Pedro Corbet (Fundación Focus, Sevilla) deja mucho que desear. Más parece un emblema que un retrato, por la carga simbólica. Formalmente repite el citado prototipo flamenco, adoptado por la comunidad mercantil. Corbet formó parte del grupo de agentes del comercio indiano. Él era uno de los individuos que acopió retratos familiares en su hogar. Sabemos que su abuelo Pedro tenía en 1640 “treze retratos de mis agüelos, chicos y grandes, y la de mis padre y tio y tia y mio y de mi muger y de mi hermana y el retrato de la muger de andres juanes y el rretrato de pedro Juanes y de su her^{no} andres Juanes”¹¹⁶. (Fig. 9)

4. UN NUEVO TIEMPO PARA EL RETRATO

La tradición del retrato barroco sevillano sigue muy viva en las primeras décadas del siglo XVIII, sea por autocomplacencia de los artistas con su quehacer, como por su acomodo al ambiente. En 1711 firmó Alonso Miguel de Tovar un trabajo excepcional, que representa a un desconocido caballero perteneciente a una familia de nobleza sobrevenida y vinculada con los Mendoza. La calidad plástica de la pintura es notable, pero es mayor su fuerza expresiva. Es única en su género y en su tiempo, aunque reproduzca el viejo patrón murillesco¹¹⁷. Descubre a un artista de talento, de depurada técnica y gran capacidad analítica, quien evidentemente ha realizado más trabajos en este campo. Como el caballero Mendoza, otros individuos -algunos de su misma condición, nobles de nuevo cuño- habrían solicitado sus servicios. Por esta razón hay que pensar en la existencia de otras obras, quizás ocultas tras erróneas atribuciones. Podría adscribirse el retrato de cuerpo entero de otro anónimo personaje, que se ha relacionado con Murillo y su escuela. Es un excelente trabajo, que podría datarse en los primeros años del dieciocho¹¹⁸. (Fig. 10)

En la tercera década del siglo se produjo un cambio sustancial en el arte de Tovar, que con especial incidencia en el retrato. Una razón de peso motivó ese giro estilístico: la incorporación del artista al séquito de Felipe V. Se



7. ¿Juan de Valdés Leal?: *Sor María de la Antigua y el padre Corbera*. D. 1680.



8. Juan de Valdés Leal: *Miguel de Mañara*. Sevilla: hospital de la Caridad. 1681.



9. Lucas Valdés: *Pedro Corbet*. 1699. Sevilla: Hospital de los Venerables.

convirtió en el principal ayudante de Jean Ranc en el taller de Corte, en la elaboración de copias de los retratos reales, con singular destreza. El ingreso se produjo entre 1723 y 1724 y, a la postre, condicionó un cambio de gusto en la clientela sevillana, al tiempo que una revolución estética en el taller local.

Durante varias décadas estuvo trabajando Tovar como copista de Ranc, reproduciendo sus retratos, depurando su técnica y acrecentando la clientela, de la que formó parte, además de su protector, algunas de las familias afines a la Corte o instaladas en Madrid.

Y entre los empleados públicos encontró a sus mejores clientes. Uno de ellos fue don Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena, conocido ante todo por haber sido el impulsor de la Real Academia de la Lengua. Con su retrato Tovar hizo una valiente interpretación del arte de Ranc. La versión grabada para ilustrar el diccionario de la docta institución lleva la firma del pintor¹¹⁹. (Fig. 11)

El de su cónyuge, doña Francisca de Benavides y la Cerda, es refinado, pero falto de naturalidad. Parece que no se hizo en un posado, sino a partir



10. ¿Murillo y escuela?: *Caballero desconocido*.
Mercado de arte.

de otra obra previa, puesto que en la fecha en que se pudo ejecutar ya era difunta¹²⁰.

También estuvo muy cerca del rey el cardenal y arzobispo de Toledo don Diego de Astorga y Céspedes, promotor de la construcción del Transparente catedralicio. Fue inmortalizado entre 1720 y 1727 por Tovar, en sendos lienzos que se exhiben en la Biblioteca Nacional y en la Catedral primada. Obras que guardan notable parecido entre sí y gran afinidad estilística con otras seguras del pintor. Una de ellas sirvió como guía del grabado firmado que abre el libro conmemorativo de la inauguración del Transparente¹²¹. (Figs 12 y 13)

Fuera de este ámbito destacan por su calidad los retratos de las marquesas de Perales. El de doña María Marcela López de Morera representa a la viuda que vive retirada, dedicada a las lecturas piadosas y que ha abandonado los lujos de antaño; por su parte, doña Antonia de Velasco y Morera muestra la juventud, el gusto por el oropel y la satisfacción derivada del progreso social¹²². También se ha conocido últimamente el retrato del esposo



11. Alonso Miguel de Tovar, *pinxit*. Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena. Biblioteca Nacional de Madrid. H. 1725.

de esta última, pintado, como los demás, en 1730¹²³. En esta fecha el artista sigue en Madrid, aprovechando la ausencia de la familia real para atender otros encargos ajenos al palacio, con un espléndido resultado. En ellos mantiene el alto nivel de artístico de sus creaciones cortesanas, aunque muestra detalles de naturalidad derivados de esa libertad de acción. (Figs 14, 15 y 16)

En su vuelta a Sevilla para incorporarse al taller de Corte, poniéndose a las órdenes de Ranc, tuvo tiempo para atender la demanda privada y retratar, por ejemplo, a don Mateo Pablo Díaz de Lavandero y Martín y a su esposa doña Manuel Petronila de Urtusaustegui (Sevilla, colección particular)¹²⁴. Con ellos inauguraba la galería de una familia que había culminado su ascenso social con el título del marquesado de Torrenueva, obtenido el mismo año en que se fechan los dos lienzos, 1732.(Figs. 17, 18, y 19)

Por las mismas fechas el propio artista se ocupó del *Niño* del Wallraf-Richartz Museum de Colonia, que pertenecería a algunas de las principales familias sevillanas, si no a una de las que compusieron la comitiva del rey. El lujoso atuendo se decora con unas rocallas bordadas de procedencia francesa, desconocidas entonces en la ciudad. Sin embargo, desde el punto de vista



12. Alonso Miguel de Tovar: *Diego de Astorga y Céspedes, arzobispo de Toledo*. 1720-1724. Toledo: Catedral.



13. Alonso Miguel de Tovar: *Diego de Astorga y Céspedes*. Madrid, Biblioteca Nacional.H.1729-1732.



14. Alonso Miguel de Tovar: *María Marcela López de Morera, madre de la marquesa de Perales*. Paradero desconocido. IEPH, Archivo Moreno. 1729.



15. Alonso Miguel de Tovar: *Antonia de Velasco y Morera, marquesa de Perales*. Madrid: col. particular. H. 1729.



16. Alonso Miguel de Tovar: *Ventura Francisco Fernández de Pinedo, marqués de Perales*. Mercado de arte. 1730.

compositivo el cuadro se inspira en el arte murillesco, como se aprecia en el fondo de la escena.

La naturalidad del infante, favorecida por la cálida atmósfera que se respira en el interior de la habitación, contrasta con claramente con el acartonamiento con que posa el pequeño don Manuel López Pintado (Sevilla, col. particular) en su retrato de 1713, que ha sido atribuido a Tovar¹²⁵. No hay parentesco estilístico entre ambas obras. Y menos aún entre este retrato y otro contemporáneo de Tovar, el del caballero Mendoza. Son muchas las diferencias. Quizás haya que pensar en otro artista contemporáneo, quizás Bernardo Lorente Germán. (Fig. 20)

Uno de los empleados cortesanos más influyentes de los que anduvo por las calles de Sevilla fue don Domingo Valentín Guerra, arzobispo de Armida, obispo de Segovia y confesor de Isabel de Farnesio¹²⁶. Le podemos conocer por un interesante retrato (Madrid, col. particular) que le muestra en el ámbito privado, lejos de las miradas palaciegas. En la intimidad, sin alardes de grandeza, el personaje aparece cercano. Se trata de una magnífica



17. ¿Alonso Miguel de Tovar? *Mateo Pablo Díaz de Lavandero, I marqués de Torrenueva*. H. 1732. Sevilla: col. particular.

obra anónima, cercana al arte de Tovar. Quizás pintado en Sevilla, cuando el prelado tenía en torno a los 70 años¹²⁷. (Fig. 21)

Entre las últimas incorporaciones al catálogo de Tovar destaca el retrato de don Gaspar de Molina (Sevilla, col. particular), con su recién estrenado capelo cardenalicio, y por ello fechable entre 1734 y 1738¹²⁸. De pie y con la birreta en la mano, representa tanto al hombre de carácter y culto como a la dignidad eclesiástica¹²⁹. El sillón que tiene a sus espaldas, con la mesa del primer plano, aportan volumen a la composición. Muy escenográfica es la cortina recogida sobre la columna y claramente significativa la librería.

Ésta aparece como su mejor patrimonio, que acabaría legando a la ciudad¹³⁰. El suntuoso tratamiento del ambiente ha sido asociado con el mejor Van Loo, heredero del taller de Corte tras la muerte de Ranc¹³¹. (Fig. 22)

A la postre, el patrón de Hyacinthe Rigaud regiría la producción de los principales talleres locales y educaría el gusto de las élites sevillanas. El préstamo se verificó a través de las obras remitidas a las casas principales de la ciudad y a los centros de referencia de la Corona, como la Real Maestranza

de Caballería. Aunque el giro completo en la manera de hacer de los más destacados pintores del momento será consecuencia directa de un hecho trascendental a nivel político: la instalación de la Corte en Sevilla durante el *Lustro Real* (1729-1734). En esas circunstancias los artistas responsables del cambio pudieron tratar con los monarcas y su comitiva. Ceán Bermúdez nos descubre los contactos de la reina con Domingo Martínez y Bernardo Lorente Germán¹³². Éste lo reconoció personalmente, en una carta escrita al final de sus días, donde se ufanaba de los elogios que suscitó a la reina el retrato que le hizo a su hijo Felipe¹³³. El lienzo se conserva y no hace mucho ingresó en el museo sevillano de Bellas Artes. Sus palabras fueron:

“Se ofreció el hacer el Pintor del Rey el retrato del infante don Felipe, no agradó porque... no estaban contentos con él, por no estar contentos determinaron de que yo lo hiciera, él gastó 3 meses y no salió parecido y no sirvió, hágolo yo en una hora con hermoso rostro y parecido, que luego lo demás lo acabé en casa de Acuabiva”¹³⁴.

Parece que Ranc se sintió humillado por lo ocurrido:
 “Contemplando que yo lo derribé se sofocó de pesar y sentimiento de verse caído, se sofocó y de pesar y sentimiento se quedó muerto; él perdió la vida y yo perdí cuanto estaba pro-
 puesto”¹³⁵.

Una victoria pírrica que le costó el progreso en la Corte, como parece traslucir en la mencionada misiva.

El retrato del *Infante don Felipe de Borbón* está firmado por “Bern^{du}s Ludovicus Lorente German” y parece que es de 1732. Es un ejercicio académico, una prueba de la capacidad del pintor por adaptarse a la moda francesa¹³⁶. No obstante, no puede evitar un guiño a la tradición, al circunscribirlo en un todo con su marco fingido¹³⁷. (Fig. 23)

La viveza de color y el delicado tratamiento de los tejidos, contrasta con la atonía expresiva del retrato de don José Vicente Urtusaustegui, que hizo apenas tres años después¹³⁸. Y al contrario centellea el color en el retrato de su hermana doña Manuela Petronila, mucho más vivo y real en el tratamiento de las carnes y evidentemente más vistoso en lo que respecta a la descripción del atuendo y el broche que pende del pecho. Tengo la impresión de que podría ser como copia del que he atribuido a Tovar. El mismo que hace pareja con el de su esposo, don Mateo Pablo Díaz de Lavandero, I marqués de Torrenueva¹³⁹. (Fig. 24)



18. Alonso Miguel de Tovar, atrib. *Manuela Petronila de Urtusaustegui, marquesa de Torrenueva*. Sevilla: col. particular. H. 1732.



19. ¿Alonso Miguel de Tovar? *María Teresa Piscatori y Varona, II marquesa de Torrenueva*. Sevilla, col. particular. H. 1746.



20. Anónimo: *Manuel José López Pintado*. 1713. Sevilla: col. particular.



21. ¿Alonso Miguel de Tovar?: *Domingo Valentín Guerra, obispo de Segovia*. Madrid: col. privada. H. 1732.

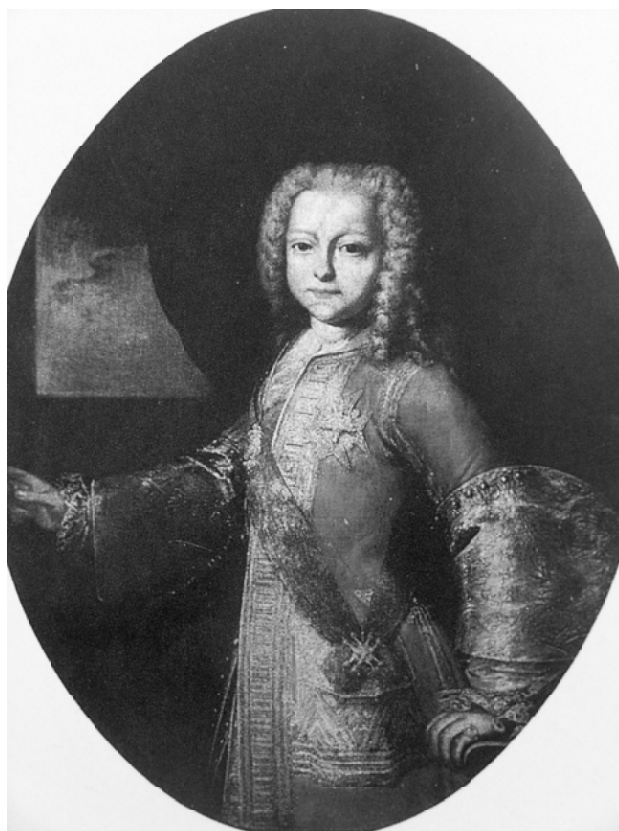


22. Alonso Miguel de Tovar. *Cardenal Gaspar de Molina y Oviedo*. 1732-1734. Sevilla: col. particular.

Basta contemplar las manos para advertir las diferencias entre unos lienzos y otros. Las de don José Vicente Urtusaustegui son algo más torpes, recuerdan a las del infante, con una tonalidad grisácea muy característica. Las de los otros personajes son mucho más reales y plásticas, con un tratamiento cromático más acorde con la sonrosada y brillante piel.

Probablemente haya que añadir alguna obra más, tal es el retrato de la marquesa de Monteflorido, que conocemos por la reproducción que Gestoso publicara a principios del XX. A través de esta vieja foto podemos identificar varios detalles propios del arte de Lorente¹⁴⁰. Ante todo es un retrato cortesano, que repite el mismo modelo con un lujoso vestuario y sosteniendo en las manos un abanico y un ramillete de flores.

Pese a que se envaneciera de su título de pintor áulico, como así lo manifiesta en el retrato que hizo a Felipe V, Juan Ruiz Soriano es un pintor mediocre, cuya técnica deja mucho que desear. Los resultados de su incursión en el género son pobres, mucho si los comparamos con la obra de su primo Alonso Miguel de Tovar. Cualquiera que sea el motivo que le abrió las puertas de la Corte, no hay duda de que supo sacarle provecho¹⁴¹. Hasta la



23. Bernardo Lorente Germijn. *Infante don Felipe de Borbón*. H. 1732. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

fecha sólo se conoce, firmado de su mano, el retrato del rey, que, lejos de atenuar el escaso atractivo del monarca, lo acentúa, un desatino que justifica la inexistencia de otros trabajos del artista dentro del mismo ámbito. Es copia del original de otro maestro cercano al monarca. El cuadro se encuentra en Salamanca y pudo formar parte del conjunto pictórico realizado por el propio pintor para la Clerecía¹⁴².

Mejor semblanza física, que no psíquica, es la del franciscano fray Francisco de Buenaventura Martínez de Tejada, guardián del convento sevillano de Loreto, de donde salió para recorrer los obispados de Florida, Mérida y Guadalajara, en Nueva España (Espartinas, convento de Loreto). Concebido con un criterio rememorativo coincidiendo con su fallecimiento, que se produjo en 1760¹⁴³. En él se funden las maneras cortesanas con la tradición local.

Muy conocida es la representación de fray Isidoro de Sevilla (Sevilla, iglesia de la Pastora), que repite el esquema más utilizado por el maestro, con un modelo exánime. Apenas un gesto, un claro posado para la posteridad. Pero a la vez es un retrato votivo, con el capuchino en actitud recogida

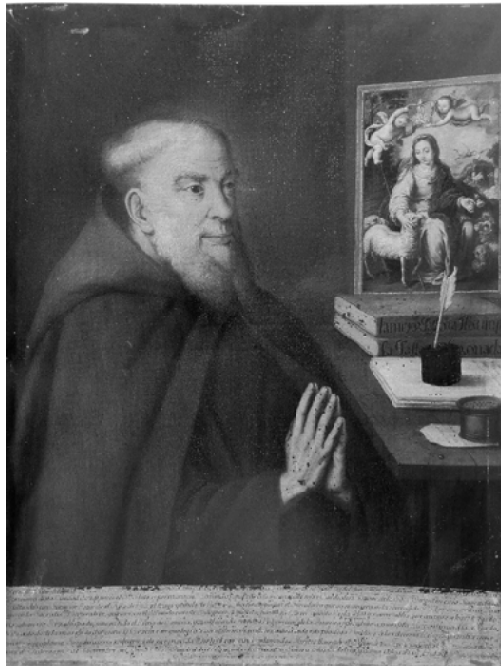


24. Bernardo Lorente Germijn: *José Vicente Urtusaustegui y Luyando Zabala e Ibarra*. Madrid: col. particular. 1735.

ante el icono de la Pastora, en cuya divulgación empeñó todo su tiempo, dedicándole incluso un libro, el que figura sobre la mesa, *La mejor Pastora*¹⁴⁴. (Fig. 25)

Sobran argumentos para atribuirle asimismo el retrato del cardenal Molina, que posee el Ayuntamiento sevillano¹⁴⁵. Ha sido identificado como la imagen póstuma que presidió la biblioteca de san Acacio desde su fundación, con mención expresa a los libros legados a la ciudad¹⁴⁶. (Fig. 26)

El retrato del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona (palacio arzobispal, Sevilla), de Domingo Martínez, adolece de cierto arcaísmo. Y lo es, probablemente, a pesar de su autor. O quizás no. Tal vez sea la mejor credencial de un pintor que quiso estar a la altura de las circunstancias, pero que hubo de rendirse a la tiranía del mercado. Porque en el lienzo hizo una hábil síntesis entre el retrato votivo y el clerical, situando al donante en un primer plano, sin que por ello perdiera relevancia la imagen de devoción. Tuvo presente alguna muestra del quehacer de la escuela, como la que Zurbarán dedicó a Fernández de Santaella, para colocarla al pie de la Virgen de la Antigua¹⁴⁷. Quizás contemplara algunos de los mejores ejemplos del retrato de dignida-



25. Juan Ruiz Soriano: *Fray Isidoro de Sevilla ante la Divina Pastora*. Sevilla: capilla de la Pastora. H. 1742.



26. Juan Ruiz Soriano, atrib: *Gaspar de Molina*. Sevilla: Ayuntamiento. H. 1750.

des eclesiásticas que fueron conocidos en su tiempo, como la extraordinaria evocación de Justino de Neve, efectuada por Murillo, o el más convencional del mercedario Alonso de Sotomayor y Caro, obra de Valdés Leal. La clientela sevillana era demasiado conservadora como para facilitar la natural evolución de Martínez. Y aunque éste se renovó en el ambiente cortesano, prefirió mantener su negocio, antes de marchar a Madrid, en pos de la comitiva real. Recibió la invitación, más como una gentileza de la reina Isabel, que le dispensó un trato muy cordial, que por sus cualidades artística. Las pulsiones foráneas hicieron efectos en su pintura: pues alivió el color y renovó las iconografías, pero evitó la ruptura con un acervo que seguiría vivo en una ciudad que añoraba, con “un tiempo pasado que fue mejor”. (Fig. 27)

La transición fue más larga de lo esperable. Serían algunos discípulos de Martínez quienes recogieran el fruto de la siembra. Y el más destacado de ellos fue su principal protegido, Andrés de Rubira. Suyo es el retrato de José Cervi, captado en 1734, durante el *Lustro Real*, por iniciativa de la Regia Sociedad hispalense de Medicina¹⁴⁸. La artificiosa pose del personaje tiene que ver con la forzada adhesión del sevillano al arte francés. (Fig. 28)

En la nueva estética se mueve mejor su hijo, José de Rubira, que no puede evitar ciertas contradicciones semánticas. Se dedicó al retrato con cierta habilidad y fortuna. Al menos es lo que se deduce de los dos que dedicó al arzobispo Francisco Solís, ambos copias de un original de Pompeo Battoni firmado en 1769¹⁴⁹. (Fig. 29)

Más allá de estos talleres principales, descubrimos que la tradición fue patrimonio de la mayoría de los pintores sevillanos, que se habían mantenido alejados del taller de corte. Por obra de Cristóbal de León se tiene la serie de retratos de filipenses que cuelga de las paredes de la iglesia de san Alberto Magno¹⁵⁰. En su conjunto constituyen una prueba de la evolución del género, que sigue siendo cultivado con interés por los artífices locales, a demanda sobre todo de la clientela religiosa. Los personajes elegidos forman parte de la historia reciente de la orden filipense y aparecen descritos de cuerpo entero y en actitudes diversas, en desmañana gestualidad y escenográfico marco. (Fig. 30)

Otras galerías de religiosos, compuestas en pleno siglo XVIII, contribuyen a esta percepción de la realidad artística, aunque en algún caso muestren el influjo cortesano, ya muy presente en el arte local. Valga el testimonio del elenco de priores de la colegiata de Olivares, obras de uno o más seguidores de Martínez. Se ha documentado uno de ellos, el de Antonio Puig y Durán, que fue pintado en 1773 por el maestro Antonio de Torres¹⁵¹. Supuesto que fuera de este maestro, habría que atribuirle también los retratos de Agustín de Albarado y Castillo y de Juan Bautista Navarro. (Fig. 31)



27. Domingo Martínez: *Luis de Salcedo y Azcona*, arzobispo de Sevilla. Sevilla: palacio Arzobispal. 1739.



28. Andrés de Rubira: *Giuseppe Cervi*. Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría. D. 1729.



29. José de Rubira: *Cardenal Francisco Solís*. Sevilla: monasterio de Santa Paula. 1774.



30. Cristóbal de León: *Francisco Tarugi*. Sevilla: San Alberto Magno.H. 1725.



31. Manuel García de la Torre. *Isidro Alfonso de Cabanilla, abad. Olivares: Colegiata. H. 1770.*

A fines del XVIII siglo el retrato goza de enorme popularidad. Muchas personalidades de la ciudad requieren de los pintores el suyo propio y de su familia. Nombres como los de Lorenzo de Quirós, José de Huelva o, sobre todo, José Suárez, aparecen mencionados en las historias del arte local como los responsables de muchas de estas obras, algunas de las cuales merecerían ocupar un lugar en la historia del retrato sevillano, si no fuera porque comprenderían un epílogo demasiado largo.

NOTAS

¹ Por su completa visión es muy recomendable la lectura del texto con que Javier Portús Pérez abre el catálogo de la exposición *El retrato español. Del Greco a Picasso*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, entre el 20 de octubre de 2004 y el 6 de febrero de 2005 (Madrid, Museo del Prado, 2004). Dicha introducción lleva por título “Varia fortuna del retrato en España” (págs. 16-67).

² Portús Pérez (2004), p. 47. Y sobre la existencia de esa demanda artística, véase Vila y Villena (2003).

³ Le dedica a ello el capítulo octavo del tercer libro, que titula “De la pintura de Animales i Aves, pescaderias, i bodegones, i de la ingeniosa invencion de los Retratos del Natural”. Pacheco (1990), pp. 516 y ss.

⁴ La cita completa es: “Nuestro Mase Pedro y Luis de Vargas Retratadores valientes fueron.” Pacheco (1990), p. 524.

⁵ Pacheco (1990), p. 525.

⁶ Quevedo (1777), t. V, silva XXIV, p. 210.

⁷ Pacheco (1990), p. 532.

⁸ Pacheco (1990), p. 532.

⁹ Existen tres ediciones, la primera de quien rescatara del olvido el libro, Asensio y Toledo (1867), y las otras dos de Angulo Íñiguez (1983) y de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (1985).

¹⁰ Reyes Cano (1996), p. 196.

¹¹ Carta del 28 de febrero de 1634. Publicada por Madero López (1999), p. 356, doc. II.

¹² Piñero y Reyes (1985), biografía de “El maestro frei Ivan Bernal”, nº 1, p. 57.

¹³ Vosters (1985).

¹⁴ Con el título *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos... que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Jovio*. Conocido es el Museo que Giovio tuvo en su casa de cómo, donde reunió los retratos de los hombres ilustres de su tiempo, a resultas de lo cual fue el texto donde pudo haberse inspirado Pacheco, *Elogia viris clarorum imaginibus* (Basilea, 1575), No son las únicas obras de esta especie, pero sí las que cita Pacheco como fuente de su conocimiento. Véase: Soria Ortega (1981); también el *Libro de la pintura*, ed. BASSEGODA I HUGAS, B., p. 33; también Bassegoda (1991). Otros tratados similares son los de CARPRIOLO, A., *Ritratti di cento capitani illustri* (Parma, 1548), THÉVET, A., *Des varais pourtraits et vies des hommes illustres* (Paris, 1584) y VACCARO, A., *Effigie naurali dei maggiori principi e piu valorosi capitani* (Roma, 1599).

¹⁵ Que también pudo haberse inspirado en la experiencia previa de Giovio. La frase está tomada del elogio del propio Pacheco.

¹⁶ Bassegoda i Hugas (1991), p. 192.

¹⁷ Piñero y Reyes (1985), p. 30.

¹⁸ Piñero y Reyes (1985), p. 31.

¹⁹ Piñero y Reyes (1985), p. 59.

²⁰ Brown (1991) p. 94.

²¹ Ollero Pina (2003). El término “explosión concepcionista” fue acuñado por Domínguez Ortiz (1984), p. 240.

²² González Polvillo (2009-2010). La última aportación pertenece a Bassegoda i Hugás (1988).

²³ Es la mención que se hace del cuadro en un inventario redactado por fray Juan de Córdoba de los bienes del convento del Valle, donde se localizaba entonces. Serrano Ortega (1913), p. 225.

²⁴ Fernández López (2002), p. 24.

- ²⁵ Ni Cid ni Vázquez de Leca suscita hoy dudas acerca de su cronología, que viene dada por referencias en las propias obras. La de Toro fue dada por González Polvillo, de acuerdo a las semejanzas compositivas con el cuadro de Cid. González Polvillo (2009-10), p. 70.
- ²⁶ Pacheco era un convencido concepcionista. Se le atribuye un texto titulado *Apacible conversación entre un tomista y un congregado, acerca del misterio de la Purísima Concepción*. Asensio (1886), pp. 268-294.
- ²⁷ Bellido Ahumada (1985), p. 291; González Polvillo (2009-10), p. 55.
- ²⁸ Gállego constata que el retrato era entonces muy narrativo, que ofrecía la información necesaria para facilitar el reconocimiento del efigiado. Gállego (1996), p. 177.
- ²⁹ Tan certera reproducción le llenaba de orgullo, como lo refiere en sus escritos. Piñero y Reyes (1985), p. 32.
- ³⁰ Piñero y Reyes (1985), p. 32.
- ³¹ FRAY PEDRO JESÚS MARÍA, *Vida, virtudes y dones soberanos del venerable y apostólico padre Hernando de Mata*,..., fol. 119r; tomado de González Polvillo (2009-10), p. 58.
- ³² Fernández López (2002), p. 24.
- ³³ Él mismo se incluye como parte de los sevillanos que cantaron la letra de Miguel Cid, “Todo el mundo en general”, en procesión que partió de la catedral, el 29 de junio de 1615. Valdivieso (1978), pp. 56-57. Una visión amplia y muy completa sobre la iconografía de la Inmaculada en Stratton (1988).
- ³⁴ Pacheco no tenía buena opinión de Roelas. Brown (1991), p. 94. No está clara la fecha de retorno. En todo caso a partir de 1619 su tiempo lo repartió entre los encargos del duque de Medina Sidonia y la estancia en Olivares. Valdivieso (1978), pp. 22-23.
- ³⁵ Señalándose a Jan van Eyck como responsable del mismo. Pope-Hennessy (1985), p. 293.
- ³⁶ El documento, fechado en 1652, dice así: “Otro [cuadro] g^{de} de s. Joseph en q esta retratado el L^{do} Joseph Çapata”, cuñado de la difunta. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales (AHPS, PN), lib. 4440, fol. 264vto.
- ³⁷ San José adquirió una gran importancia en el arte sevillano en el siglo XVII, en consideración, para algunos, de su valor como símbolo del trabajo. Yun Casalilla (2008), p. 247.
- ³⁸ “Luis de Vargas, ilustre hijo de Sevilla, entre los muchos que hizo, fue uno el del Chantre en el banco del Retablo de Adan i Eva, que está en nuestra Iglesia mayor, junto a la Capilla del Antigua, à la puerta q sale a la Lonja, donde se ponía el Chantre a rezas sus oras, i le cercavan muchachos mirando al Retrato pintado, i al original con admiracion.” Pacheco (1990), p. 442.
- ³⁹ Sobre el carácter pictórico de este subgénero: Molina Cortón (1998), pp. 195-196. Y para mayor conocimiento véase la atinada interpretación de Falomir (2004).
- ⁴⁰ *Synod. Cardinal de Castro*, lib 3, tit. “De Relig. Domib.” cap. 4, fol. 39. Quiles (2006), p. 374.
- ⁴¹ Molina Cortón (1998), p. 195; Martínez del Valle (2010), pp. 47-71.
- ⁴² “En la teoría, pero también en el día a día, las casas eran algo más que una unidad de habitación en la que residir. También funcionaban como espacio de cohesión familiar y herramienta de proyec-

ción social. Las ‘casas principales’ se identificaban con la familia [yo añadiría, que recíprocamente la familia con la casa], de forma que servían al tiempo de referente de identidad para sus miembros, y de escaparate público hacia la sociedad.” Urquizar Herrera, pp. 37-38.

⁴³ Civil (1990). Muy clarificadora es la visión de Portús Pérez (2004), pp. 38-43 y 47-49.

⁴⁴ Empezando por la monarquía que tenía su propia historia efigiada, con capítulos tan importantes como el que creó Felipe II en el palacio del Pardo, con una larga serie en la que se ha visto el reconocimiento del poder de la Casa de Austria. Checa (1992), p. 144. La bibliografía al respecto es muy abundante, siendo de destacar el trabajo de Haskell (1984).

⁴⁵ Este testamento, que pertenece a Juan Ramírez de Guzmán, está fechado el 6 de abril de 1649 y tiene traslado en: AHPS, leg. 544, fol. 541r, 1650. Publicado en Quiles (2008), p. 300. En este mismo estudio se aborda esta realidad.

⁴⁶ AHPS., PN., lib. 1801, fol. 977r.

⁴⁷ Serrera lo sintetizaba con enorme acierto: “Para honrar una casa y ennoblecer a sus habitantes, nada mejor que montar una ‘sala de linajes’, en la que, junto a retratos de emperadores romanos, reyes y príncipes, emplazar la de sus moradores.” Serrera (1990), p. 58.

⁴⁸ Algunas piezas se conservan aún *in situ* o han salido recientemente a la venta, abandonando su ancestral refugio. Podríamos rastrear algo de esta lamentable situación en los catálogos de subastas, nacionales e internacionales.

⁴⁹ Gestoso y Pérez (1910). En esta obra se daban indicios de antiguas colecciones, ya desaparecidas, y de sus propietarios.

⁵⁰ García Pazos (1989). La figura 12 reproduce una fotografía antigua

⁵¹ Kinkead (1989), p.153; Quiles (2008). Puede completarse esta información con el texto de Álvarez de Toledo (1991).

⁵² La antigua atribución a Murillo fue rechazada por Angulo, permaneciendo hoy en día en el anonimato. Angulo (1981), t. II, pp. 568-569.

⁵³ Los de don Pablo Boccage, María Rodríguez y una “madama” sin identificar. Herrera García (1991), p. 247. Más sobre las colecciones artísticas de los extranjeros que vivían en Sevilla: Quiles (2008b).

⁵⁴ Matilla (2000).

⁵⁵ AA. VV (2000), n° 38, pp. 191-194. Más información en Pérez Sánchez (1999).

⁵⁶ Pérez Sánchez (2004), p. 166. Véase asimismo Morán Turina (2006).

⁵⁷ Garrido Pérez (2004).

⁵⁸ Pacheco (1990), pp. 527-528.

⁵⁹ Fue Martín González el que usó esa expresión para hablar del retrato velazqueño, en el que más que observar, uno creería ser observado. Martín González (1962), p. 562.

⁶⁰ Véliz (1999).

⁶¹ Archivo General de Indias, Filipinas, 340, lib. 3, fol. 471vto. Real Cédula del marqués de Castel Rodrigo.

⁶² "Este es verdadero Re- / trato de la Madre / Doña Jerónima de la Fuente, / Relixiosa del Con- / vento de Santa Isabel de los Reyes de T. / Fundadora y primera Ab / badesa del Convento de Santa / Clara de la Concepción / de la primera regla de la Ciu- / dad de Manila, en Filipin / nas. Salió a esta fundación / de edad de 66 años, martes / veinte y ocho de Abril de / 1620 años. Salieron de / este convento en su compa- / ñía la madre Ana de / Christo y la madre Leo- / nor de Sanct Francisco / Relixiosas y la herma- / na Juana de Sanct Antonio / novicia. Todas personas / de mucha importan- / cia / para tan alta obra".

⁶³ [Catálogo] (1990)

⁶⁴ Fernández López (2002), pp. 285-288.

⁶⁵ Un nuevo sentido en el concepto de imagen sacra, que huye de la apariencia irreal de personajes que han trascendido el ámbito terrenal. La cercanía de los nuevos santos creados a partir del concilio de Trento ha sido puesta de manifiesto repetidamente. Valga la reflexión de Mâle, en la versión más reciente de su clásico *L'Art religieux après le Concile de Trento*: Mâle (1985).

⁶⁶ VILLEGAS, B. DE, *Vida de Santa Lutgarda*, Murcia, 1635, págs. 430 y ss. Tomado de Rodríguez G. de Ceballos (1989), pp. 97-98.

⁶⁷ Rodríguez G. de Ceballos (1989), pp. 97-98.

⁶⁸ No es raro que algunas de las series nacieran con un lote de lienzos realizado en muchos casos por el mismo taller y a expensas de un único encargo.

⁶⁹ Quiles (2007), pp. 169-170.

⁷⁰ Pérez Sánchez (2004), p. 181.

⁷¹ Valdivieso advirtió la importancia, al menos numérica, del retrato en el tercer tercio del siglo. Valdivieso (2003), p. 76.

⁷² Pérez Sánchez (2004), p. 180.

⁷³ Alguna referencia a él hice en un estudio anterior: Quiles (2006b), p. 80.

⁷⁴ García Príncipe acumuló cargos en la ciudad, desde Cónsul de la Casa de Contratación hasta Alguacil mayor de la Inquisición, pasando por Veinticuatro del Cabildo secular. Cerrillo Cruz (1997), p. 178.

⁷⁵ García Garralón (2005), p. 246.

⁷⁶ AA. VV. (2000), n. 46, pp. 210-213.

⁷⁷ Ramos (1781). Diego Meester era hijo de Toussaints Meester y de Magdalena Aernout. De la nobleza de su ascendencia da prueba el hecho de que probase ante la Cámara de los Echevins de Brujas la antigüedad de sus ocho apellidos (1676).

⁷⁸ AHPS, PN, lib. 541, 1649, fol. 1211r.

⁷⁹ Ramos (1781), p. 47, cap. XVII, n° LXXIV, sobre la genealogía de los marqueses de la Motilla. Más en Rivarola Pineda (1729), p. 382.

⁸⁰ AHPS. PN, lib. 544, 1650, fol. 541r. Citado en Quiles (2008), p. 300.

⁸¹ Así como otros “seis retratos de cuerpo entero de diferentes personas”, según figura en el inventario de los bienes. AHPS. PN, lib. 553, 1653, fols. 980r/vto.

⁸² Que tenía “dies y ocho retratos en pie de la Casa de Austria”. AHPS. PN, lib. 11860, 1654, fol.924r.

⁸³ Quien los adquirió, Álvaro Rodríguez, no tenía parentesco alguno con el difunto, por lo que estaría incorporando a su hogar imágenes ajenas a su familia. De este modo se estaría verificando la traslación simbólica de la prosapia reflejada en los lienzos, a una familia que carecía de ella, quizás obedeciendo a un impulso mimético.

⁸⁴ AHPS, PN, lib. 11847, 1649, fol. 933vto.

⁸⁵ AHPS. PN., lib. 12959, 1660, fol. 196r. Quiles (2007), p. 226.

⁸⁶ Pérez Sánchez (2004), p. 181.

⁸⁷ Relacionar Murillo y Van Dyck, como ya se hizo entre el flamenco y Velázquez, facilita la comprensión del manejo de determinados parámetros creativos. Este enlace no es nuevo y se aprecia en ciertas fuentes. Quiles (en prensa). Sobre Velázquez y Van Dyck: Díaz Padrón (2008).

⁸⁸ Quiles (en prensa).

⁸⁹ Y restaría protagonismo al párroco, don Domingo Velázquez Soriano. Angulo (1981), t. I, p. 326; Falcón (1988), p. 125.

⁹⁰ Angulo (1981), t. II, p. 317.

⁹¹ Es abundante la bibliografía generada en el estudio de este tema. Sin olvidar una obra pionera y fundamental, la de Vauchez (1988); ni la más reciente y también muy sugerente de Sánchez Lora (2004).

⁹² Quiles (1999), p. 146.

⁹³ Quiles (1999), pp. 146-149.

⁹⁴ Aranda y Quiles (2000).

⁹⁵ “...Copiada el año de 1678 por Bartholome Murillo, que la sacó por un original que había de la dha Ve Me defuncta pintado en el año de 1623 en que murió”. Aranda y Quiles (2000), p. 369.

⁹⁶ No sólo se trabajaron con las ideas extraídas del patrón, sino que también se reprodujeron fielmente algunas obras del maestro. Sentenach refiere, quizás equivocadamente, que el retrato del pertiguero Andrés de Andrade y Lacal fue copiado por Simón Gutiérrez. Sentenach (1913), p. 3.

⁹⁷ Aranda (1683). El grabado pertenece a Willem van der Gouwen. Ceán Bermúdez (1800), p. 68. Martínez del Valle (2010), p. 177.

⁹⁸ Publicado en Quiles y Cano (2006), p. 46.

⁹⁹ Alba y Jover de Celis, p. 58.

¹⁰⁰ Palomino comenta que “murió por los años de mil setecientos, y a más de los sesenta de su edad.” Palomino (1797), t. II, p. 675.

¹⁰¹ Palomino comenta que “murió por los años de mil setecientos, y a más de los sesenta de su edad.” Palomino (1797), t. II, p. 675.

¹⁰² Martínez del Valle (2010), pp. 124-125.

¹⁰³ Palomino (1797), p. 457.

¹⁰⁴ Valdivieso (2003), p. 465.

¹⁰⁵ Quiles (2008), pp. 306-307. La atribución efectuada en este estudio ha sido recientemente rechazada por Martínez del Valle (2010, p. 177), aunque se hace indiscutible la autoría de Schut, tras nuevos indicios descubiertos en la restauración del cuadro efectuada por el taller madrileño de Icono I&R.

¹⁰⁶ Un individuo en cuyo amplio e influyente círculo de amistades se encuentran individuos como Roberto Corbet, Adrián Jácome de Linden, Antonio de Salcedo –marqués de Legarda–, José Cuterillo y Cristóbal Alfonso Pareja. AHPS. PN., lib. 3702, fols. 188-191.

¹⁰⁷ Atribuido en Alonso de la Sierra y Quiles (1998-99), p. 89.

¹⁰⁸ Gestoso y Pérez (1910), nº 196; Quiles (2008), p. 305.

¹⁰⁹ Quiles (2008), pp. 307-308.

¹¹⁰ Quiles (2008b).

¹¹¹ Es posible que las tres estampas fueran abiertas por Bouche. Alonso de la Sierra y Quiles (1998-99), pp. 87-88.

¹¹² Más por extenso lo trato en: Quiles (en prensa b).

¹¹³ Quiles (2006), pp. 355-396.

¹¹⁴ Retrato de sor María de la Antigua y Rodríguez en: Rodríguez y Rodríguez (1678).

¹¹⁵ Recordado en la exposición *Miguel de Mañara. Espiritualidad y arte en el barroco sevillano*, celebrada en el Hospital de la Caridad entre marzo y mayo de 2010.

¹¹⁶ AHPS, PN, 1801, fol. 977r.

¹¹⁷ Angulo era taxativo en la valoración de este retrato: “el mejor retrato que conozco sevillano pintado en esa época”. Angulo Íñiguez (1975), p. 20. Fue reproducido por primera vez en Carter (1963), pp. 11-13. Más en detalle en Quiles (2005), pp. 58-59.

¹¹⁸ Valdivieso (2003), pp. 75-76.

¹¹⁹ La estampa ha sido localizada en la Biblioteca Nacional de España y publicado en Quiles (2005), lám. 5.

¹²⁰ Como dice una cartela: “La Excelentísima Sra. D^a. Josepha de Venavides y lacerda. Marquesa d Villena Duquesa de Escalona, hija delos Ex.mos Señores Duques de Santistevan de el puerto Nazio en la Ziudad de Lima Reyno de el Peru, el a^o de 1662 murió en Pamplona el de 1692”. Subastada en *Sotheby's London*, el 4 de diciembre de 2008. Cat. *Old Master Paintings*, lote 266.

¹²¹ Quiles (2002).

¹²² Ambos retratos fueron dados a conocer a través de los clichés del archivo Moreno, guardados en la fototeca del Instituto Español de Patrimonio Histórico. Quiles (2005), láms 6 y 7. El de doña Antonia fue recuperado y presentado por primera vez en público en la exposición dedicada al pintor y celebrada entre el 29 de septiembre y el 19 de noviembre de 2006. Catálogo editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2006.

¹²³ Identificado a través del texto apócrifo: “DN. VENTUA. FRANCO. FERNZ. DE PINEO. RODDRIGZ. DE UBIERA. MINISTO. DEL CONSEJO DE YNDS. DEL ORDN DE SANTIAO CONE DE BILLANUEA, Y MARQS DE PERALS. SE RETRAO PR TOBR DE 61 AS Y MURO ALS 77 EN 10 DE MARO DE 1745”. Salió a la venta en octubre de 2007 en Subastas Alcalá, con un precio de salida de 9.000 € Agradezco ésta y otras informaciones, además de las facilidades para disponer de las fotografías de los cuadros, a doña Elisa d’Ors.

¹²⁴ Atribuidos a Bernardo Lorente Germán, porque otro de los cuadros de la serie lleva su firma. Pueden ser suyas las copias. Gutiérrez Pastor (1999). Y aceptada la autoría por Valdivieso (2003), p. 506. Con posterioridad se ha planteado la posibilidad de que no todos los retratos pertenecieran a Lorente. Quiles y Cano (2006), pp. 253-254.

¹²⁵ La atribución ha sido hecha por Alfonso Pleguezuelo Hernández, en la ficha del catálogo de la exposición *Teatro de Grandezas*. Aa. Vv. (2007), pp. 278-279.

¹²⁶ Quiles (1999b).

¹²⁷ Agradezco a doña Elvira Negrete Pidal el conocimiento de esta obra, su gentil ofrecimiento, no sólo mostándome la obra, sino aportándome noticias sobre el retratado.

¹²⁸ De Molina se han identificado otros dos retratos sobre lienzo y dos grabados. Pleguezuelo (2007). Aunque hoy la autoría es firme, durante años suscitó dudas. La historia crítica del cuadro sintetizada por Pleguezuelo (op. cit., p. 170).

¹²⁹ Sobre el retrato cortesano de cuerpo entero, véase el estudio de Kusche (2004).

¹³⁰ De la importancia de esta biblioteca da cuenta el *Indice de los libros, que contiene la librería del Emin^{mo}. Sr. cardenal D. Fr. Gaspar de Molina, y otros agregados a ello, en este Colegio del Señor San Acacio, Orden de N. P. S. Augustin*, con presentación de don Pedro de Vargas y Zevallos, Sevilla, Impreso por F. J. Blas de Quesada, 1794.

¹³¹ Urrea (1981), pp. 330-331.

¹³² Ceán Bermúdez (1800), t. II, pág. 181.

¹³³ Cavestany (1945).

¹³⁴ Sevilla, 1 de enero de 1758. Transcripción de Milicua (1961).

¹³⁵ Sevilla, 1 de enero de 1758. Transcripción de Milicua (1961).

¹³⁶ Ya lo hemos visto en el comentario personal. Angulo resaltaba su afrancesamiento estilístico. Angulo (1975), p. 25.

¹³⁷ Milicua (1961), pp. 321-320.

¹³⁸ La serie completa de retratos de los Urtusaustegui fue publicada por Gutiérrez Pastor (1999); siendo aceptada sin reservas como obra de Lorente por Valdivieso (2003, p. 506). Quiles y Cano, en cambio, muestran sus reservas sobre la unidad estilística, pues diferencian entre éstos dos de Lorente, con el resto, que podrían ser de Tovar. Quiles y Cano (2006), pp. 253-254).

¹³⁹ Próximos al arte de Tovar. Quiles y Cano (2006), p. 257.

¹⁴⁰ N° 92 del citado catálogo.

- ¹⁴¹ Ruíz Soriano llegó a ser pintor de abanicos de la Corona. Aterido, Martínez y Pérez (2004), t. I, pág. 260.
- ¹⁴² Museo Provincial de Salamanca, pp. 30-31; Quiles y Cano (2006), p. 187.
- ¹⁴³ La atribución pertenece a Aranda y Quiles. Aranda y Quiles (2001-2), p. 9.
- ¹⁴⁴ *La mejor pastora assumpta. Sermon d ela Assumpcion de Maria S^{ma}. nuestra Reina, con el dulcissimo ternissimo y misterioso titulo, y trage de Pastora*, Sevilla, Diego López de Haro, 1732.
- ¹⁴⁵ Serrera (1992), p. 192.
- ¹⁴⁶ Pleguezuelo (2007), p. 170.
- ¹⁴⁷ Morales (1982), pp. 471-483.
- ¹⁴⁸ La versión estampada de Valerio Iriarte recuerda el vínculo del médico cortesano con la institución sevillana: "EQUES D. D. JOSEPHUS CERVUS SOCIETATIS REGIAE HISPALENSIS SOCIUS PRAESES. A ETAT AN LXXII". Vid. López Garrido (1989), p. 138.
- ¹⁴⁹ Porres y Sánchez (2008).
- ¹⁵⁰ Ceán Bermúdez alude a los trabajos de León en los filipenses. Ceán Bermúdez (1800), t. III, p. 9.
- ¹⁵¹ Valdivieso (2003), p. 587.

OBRAS CITADAS

AA. VV (2000)

AA. VV.: *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscrito*. Madrid, Museo Nacional del Prado-AFEDA, 2000.

AA. VV. (2007)

AA. VV.: *Teatro de Grandezas*. Bilbao [D. L.], Consejería de Cultura, 2007.

Alba y Jover de Celis

ALBA, Laura y Maite JOVER DE CELIS: "Niños jugando a los dados de Pedro Núñez de Villavicencio. Historia de una obra a través de su radiografía". *Ge-conservación*, 8, 2009, pp. 47-61. Url: www.revista.ge-iic.com, visitable en julio de 2010.

Alonso de la Sierra y Quiles (1998-99)

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y Fernando QUILES: "Nuevas obras de Cornelio Schut, el Joven". *Norba-Arte*, 18-19, 1998-1999, pp. 83-104.

Álvarez de Toledo Pineda (1991)

ÁLVAREZ DE TOLEDO PINEDA, Guillermo: "Un Linaje de origen Flamenco afincado en Sevilla : Los Licht". *Tavira*, 8, 1991, pp. 69-83.

Angulo Iñiguez (1981)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Angulo Iñiguez (1983)

- PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, ed. Madrid, Previsión Española, 1983.

Aranda (1683)

- ARANDA, Gabriel de: *Inmortal memoria del Eminentissimo Señor y Excelentiss. principe el Señor D. Augustin Spinola, Cardenal de la S. Iglesia de Roma, obispo de Tortosa, arzobispo de Granada, arzobispo y Señor de Santiago, arzobispo de Sevilla*. Sevilla, Thomas López de Haro, 1683.

Aranda Bernal y Quiles (2000)

ARANDA BERNAL, Ana y QUILES, Fernando : "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 363-370.

Aranda Bernal y Quiles (2001-2002)

- "La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del siglo XVIII". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXVI-LXXXVII, 2001-2002, pp. 7-14.

Asensio y Toledo (1867)

ASENSIO Y TOLEDO, José María: *Francisco Pacheco: Sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*

de Ilustres y Memorales Varones, que dejó inédito. Sevilla, Litografía y Librería Española y Extranjera de D. José M^o. Geofrín, 1867.

Asensio y Toledo (1886)

- *Pacheco y sus obras artísticas y literarias*. Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1886.

Aterido Hernández, Martínez Cuesta y Pérez Preciado (2004)

ATERIDO HERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *Inventarios Reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, FAHAH, 2004.

Bassegoda i Hugás (1988)

BASSEGODA I HUGÁS, Bonaventura: "Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, pp. 151-176.

Bassegoda i Hugás (1991)

- "Cuestiones de iconografía en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7, 1991, pp. 186-196.

Bellido Ahumada (1985)

BELLIDO AHUMADA, José: *La patria de Nebrija. Noticia histórica*. Sevilla, M. C. Bellido, 1985.

Brown (1991)

BROWN, Jonathan: *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, Nerea, 1991.

Carter (1963)

CARTER, D. G.: "A portrait of a gentleman by Tovar". *Bulletin of Rhode Island School of Design*, 1963, pp. 11-13.

[Catálogo] (1975)

Catálogo de la Exposición. Murillo y su escuela en colecciones particulares. Sevilla, Caja de Ahorros Provincial, 1975.

[Catálogo] (2000)

Catálogo de la Exposición. El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscrito. "Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del Antiguo Régimen". Madrid, Museo Nacional del Prado-AFEDA, 2000, pp. 15-21.

Cavestany (1945)

CAVESTANY, José: "El pintor de las Pastoras". *Arte español*, t. XV, 1945, pp. 107-111.

Ceán Bermúdez (1800)

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, 1800.

Cerrillo Cruz (1997)

CERRILLO CRUZ, Gonzalo: "Alguaciles mayores de la Inquisición. Alguaciles mayores del Tribunal de Sevilla en el siglo XVIII". *Revista de la Inquisición. Intolerancia y derechos humanos*, 6, 1997, pp. 163-180.

Checa (1992)

CHECA, Fernando: *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992.

Civil (1990)

CIVIL, Pierre : "Culture et histoire: Galeries de portraits et 'hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVIe siècle". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXV, Paris, 1990, pp. 5-32.

Díaz Padrón (2008)

DÍAZ PADRÓN, Matías: "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez". *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 189-212.

Domínguez Ortiz (1984)

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII*, "Historia de Sevilla". Sevilla, Universidad Hispalense, 1984, 3ª ed.

Falcón (1988)

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "La iglesia de Santa María la Blanca". *Laboratorio de Arte*, 1, 1988, pp. 117-131.

Falomir (2004)

FALOMIR, Miguel: "Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller". En PORTÚS PÉREZ, Javier, ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 68-83.

Fernández López (2002)

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2002.

Gállego (1996)

GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1996.

García Garralón (2005)

GARCÍA GARRALÓN, Mercedes: "La provisión de plazas en el Colegio de San Telmo de Sevilla". En MARTÍNEZ SHAW, C. y J. M. OLIVA MELGAR, eds., *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Marcial Pons, 2005, pp. 223-252.

García Pazos (1989)

GARCÍA PAZOS, Mercedes: "La casa-palacio de Agustín Ortuño Ramírez, marqués de Villarreal y Purullena, en el Puerto de Santa María". *Revista de Historia de El Puerto*, 3, 1989, pp. 37-72.

Garrido Pérez (2004)

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen: "'Cabeza de muchacha'. Diego Velázquez". *Goya. Revista de Arte*, 300, 2004, pp. 185-192.

Gestoso y Pérez (1910)

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de MCMX, redactado por J. Gestoso y Pérez*. Madrid, Oficina tip. de Blanco y Negro, 1910.

González Polvillo (2009-10)

GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: "La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 15-16, 2009-2010, pp. 47-72

Gutiérrez Pastor (1999)

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Dos series de retratos de Bernardo Germán Lorente con un nexo familiar: los Urtusaustegui y los Marqueses de Torrenueva". *Archivo Español de Arte*, 286, 1999, págs. pp. 174-181.

Haskell (1984)

HASKELL, Francis: *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

Herrera García (2001)

HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Murillo y Francia: Notas sobre tres cuadros perdidos". *Laboratorio de Arte*, 14, 2001, pp. 239-248.

Kinkead (1989)

KINKEAD, Duncan T.: "Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699". *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 1989, pp. 117-178.

Kusche (2004)

KUSCHE, María: "«El caballero cristiano y su dama». El retrato de representación de cuerpo entero". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 25, 2004, pp. 7-102.

López Garrido (1989)

LÓPEZ GARRIDO, M^a. Isabel: "La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla". *Archivo Hispalense*, 221, 1989, pp. 125-144.

Madero López (1999)

MADERO LÓPEZ, Juan Carlos: "La estancia de Alonso Cano en Madrid en 1634". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16, 1999, pp. 341-359.

Mâle (1985)

MÂLE, Emile: *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Encuentro, 1985.

Martín González (1962)

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Velázquez, pintor barroco". En AA. VV., *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Editum, 1962, pp. 559-576.

Martínez del Valle (2010)

MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2010.

Milicua (1961)

MILICUA, José: "Bernardo Lorente Germán: el retrato del Infante Don Felipe". *Archivo Español de Arte*, 136, 1961, pp. 312-320.

Molina Cortón (1998)

MOLINA CORTÓN, Juan: "'Troppo vero'. Aspectos filosóficos y morales de

la retratística velazqueña”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13, 1998, pp. 195-217.

Morales (1982)

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: “Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona”. En AA. VV. *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, Universidad, 1982, pp. 471-483.

Morán Turina (2006)

MORÁN TURINA, José Miguel: *Estudios sobre Velázquez*. Madrid, Akal, 2006.

Museo Provincial de Salamanca (1987)

MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA, *Pintura barroca en Salamanca. Escuelas españolas*. Salamanca, Museo, 1987.

Ollero Pina (2003)

OLLERO PINA, José Antonio: “‘Sine Labe Concepta’: Conflictos eclesiásticos e ideológicos en la Sevilla de principios del siglo XVII”. En González, C. A. y Vila, E., comps., *Grafiás del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, FCE, 2003, pp. 301-335

Pacheco (1990)

PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

Piñero Ramirez y Reyes Cano (1985)

PACHECO, Francisco: *Libro de*

Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones. PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y REYES CANOR, Rogelio, eds. Sevilla, Diputación Provincial, 1985.

Palomino (1797)

PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1797.

Pérez Sánchez (1999)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “La ejecutoria de nobleza de don Pedro López de Berástegui por Francisco Pacheco”. *Goya. Revista de Arte*, 268, 1999, pp. 2-8.

Pérez Sánchez (2004)

- “Velázquez y el retrato barroco”. En PORTÚS PÉREZ, Javier., ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 170-203.

Pleguezuelo Hernandez (2007)

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar”. *Goya. Revista de Historia del Arte*, 318, 2007, pp. 168-176.

Pope-Hennessy (1985)

POPE-HENNESSY, John: *El retrato del renacimiento*. Madrid, Akal, 1985.

Porres Benavides y Sánchez Lópiz (2008)

PORRES BENAVIDES, Jesús y SÁNCHEZ LÓPIZ, Manuel: “Un

original desconocido (o perdido) de Batoni y tres versiones del retrato del Cardenal Solís”. *Archivo Español de Arte*, 323, 2008, pp. 315-322

Portús Pérez (2004)

PORTÚS PÉREZ, Javier: “Varia fortuna del retrato en España”. *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 16-67.

Quevedo y Villegas (1777)

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Las tres últimas musas castellanas: Segunda cumbre del Parnaso español*, en *Obras*. Madrid, Joachin Ibarra, 1777.

Quiles (1999)

QUILES, Fernando: “El venerable Fernando Contreras, un santo para la catedral de Sevilla”. *Boletín de Arte*, 20, 1999, pp. 141-154.

Quiles (1999b)

- “La Capilla de San Leandro de la Catedral de Sevilla, fundación del confesor de la Reina Isabel de Farnesio. Un instrumento para la polémica”. *Reales Sitios*, 142, 1999, pp. 67-76.

Quiles (2002)

- “Tocado por la gracia de Murillo. El pintor cortesano Alonso Miguel de Tobar”. *Reales Sitios*, 153, 2002, pp. 44-55.

Quiles (2005)

- *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, Diputación Provincial, 2005.

Quiles (2006)

- “Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 30, 2006, pp. 355-396.

Quiles (2006b)

- “El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43, 2006, pp. 67-90.

Quiles (2007)

- *Teatro de la gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla, Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, 2007.

Quiles (2008)

- “Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del Barroco”. *Goya. Revista de Arte*, 325, 2008, pp. 299-311.

Quiles (2008b)

- “Los extranjeros y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca”, *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*, Murcia, 2008, s. p. Url: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/1441/1421> (visitable en 2010).

Quiles (en prensa a)

- “El arzobispo Agustín Spínola, promotor de las artes sevillanas del barroco (1645-1649)”. En prensa.

Quiles (en prensa b)

- “Between being, seeming and saying. The *Vera Effigies* in Spain and Hispanic America during the Baroque”, en prensa.

Quiles y Cano (2006)

QUILES, Fernando e Ignacio CANO: *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid, Fernando Villaverde, 2006.

Ramos (1781)

RAMOS, Antonio: *Descripción genealógica de la Casa de Aguayo, y líneas que se derivan de ella desde que se conquistó Andalucía por el Santo Rey D. Fernando III hasta el presente*, Málaga, Impr de la Ciudad, de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, 1781.

Reyes Cano (1996)

REYES CANO, Rogelio: "El retrato de fray Luis de León por Francisco Pacheco: Fijación retórica y verdad histórica", en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y SAN JOSÉ LERA, Javier eds., *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad, 1996, 1ª ed., pp. 195-206.

Rivarola Pineda (1729)

RIVAROLA PINEDA RODRÍGUEZ DE CÁRDENAS, Juan Francisco: *Descripción Histórica, cronológica, y genealógica, civil, política, y militar de la Serenísima República de Génova...* Madrid, Diego Martínez Abad, 1729.

Rodríguez G. de Ceballos (1989)

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Iconografía y Contrarreforma: A propósito de algunas pinturas de Zurbarán". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 1989, pp. 97-105.

Rodríguez Rodríguez (1678)

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, María de la Antigua: *Desengaño de religiosas y de almas que tratan de virtud*. Sevilla, 1678. Biblioteca Nacional de España, Iconografía Hispana, 8038-2.

Sánchez Lora (2004)

SÁNCHEZ LORA, José Luis: *El Diseño de la Santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*. Huelva, Universidad, 2004.

Sentenach (1913)

SENTENACH, Narciso: "Los grandes retratistas en España". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 21-22, 1913, p. 1-31.

Serrano Ortega (1913)

SERRANO ORTEGA, Manuel: "Dos joyas concepcionistas desconocidas de la pictórica sevillana". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1913, pp. 220-227.

Serrera (1990)

SERRERA, Juan Miguel: "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.

Serrera (1992)

- "El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla". En AA. VV., *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, pp. 169-204.

Soria Ortega (1981)

SORIA ORTEGA, Andrés: "Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1981, pp. 123-143

Stratton (1988)

STRATTON, Susan: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 1988, pp. 3-128

Urquizar Herrera (2007)

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007.

Urrea Fernández (1981)

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "Introducción a la pintura rococó en España". *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, pp. 315-336.

Valdivieso (1978)

VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Roelas*. Sevilla, Diputación Provincial, 1978.

Valdivieso (2003)

- *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2003.

Vauchez (1988)

VAUCHEZ, André : *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Roma, École Française, 1988.

Véliz (1999)

VÉLIZ, Zahira: "Retratos de san Jerónima de la Fuente: Iconografía y función". *Velázquez*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1999, págs. 397-412.

Vila Vilar y LohmannVillena (2003)

VILA VILAR, Enriqueta y LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Familia, linajes y negocios entre Sevilla y las Indias. Los Almonte*. Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2003.

Vosters (1985)

VOSTERS, Simon A.: "Lamponio, Vasari, Van Mander y Pacheco", *Goya*, 189, 1985, págs. 130-139.

Yun Casalilla (2008)

YUN CASALILLA, Bartolomé: "Imagen e ideología social en la Europa del siglo XVII. Trabajo y familia en Murillo y Martínez de Mata", en PALOS, Josep Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana dirs., *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 235-263.

EI ESCULTOR FRANCISCO SALZILLO Y LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

Resumen

En este trabajo se estudia la religiosidad personal del escultor Francisco Salzillo, enraizada en la piedad tradicional de su entorno familiar y abundantemente documentada, así como la vigente en la mayoría de la sociedad murciana, manifestada particularmente a través del mundo de las cofradías populares que se resistieron a ser reformadas en el reinado del Carlos III. Ambas circunstancias determinaron en gran medida su estilo, refractario a las novedades ideológicas y estéticas que empezaron a infiltrarse por medio de la llamada Ilustración, y la elección de muchos de sus temas iconográficos.

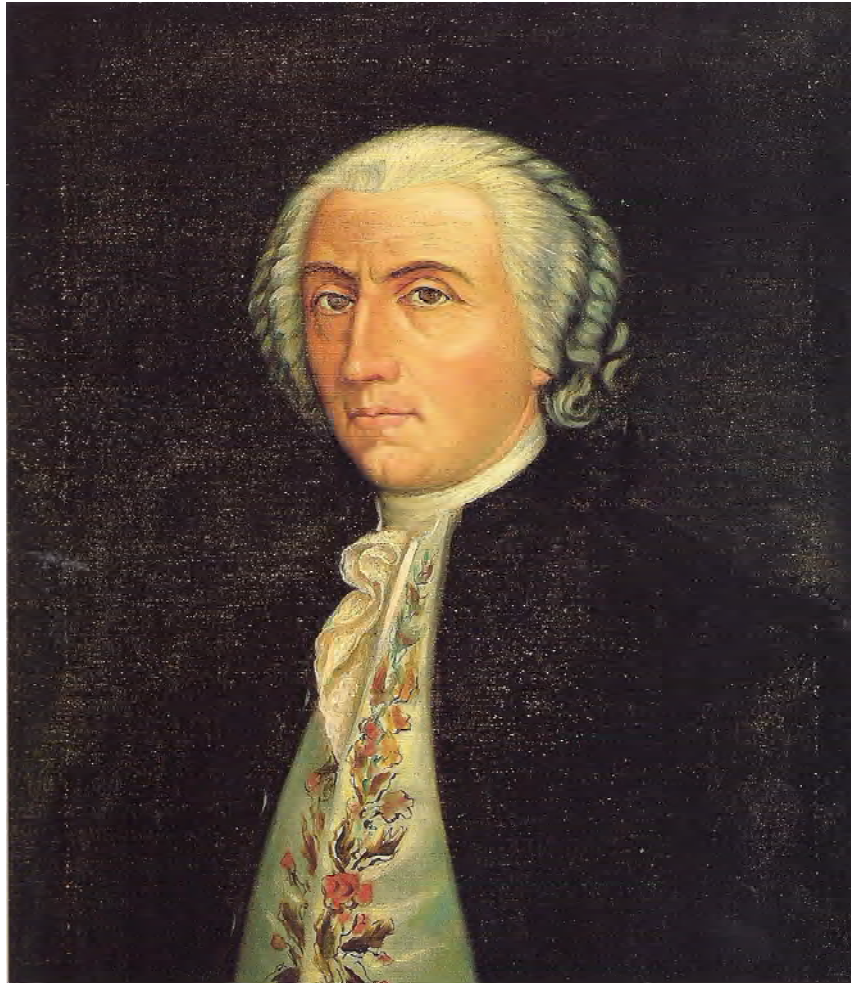
Abstrat

This paper studies the personal religiousness of the sculptor Francisco Salzillo, rooted in the familiar piety, as well the valid in the majority of the murcian society, manifested trough the traditional confreries thay resisted to be reformed by Carlos III. Both circumstances determined to a large extent his style, refractory to aesthetics novelties and the election of his iconografics subjects.

1. LA RELIGIOSIDAD DE SALZILLO

En un siglo, como el XVIII, señalado en España por muchos historiadores como el siglo de las reformas, incluida la religiosa, no pienso que Francisco Salzillo se plantease siquiera el dilema de si podía existir otra expresión de la religiosidad que la tradicional y popular, tanto en el terreno personal como en el profesional. Él mismo fue un hombre religioso y devoto a la antigua y su escultura no sólo manifestó su sinceridad religiosa sino la de la mayoría de la sociedad murciana a cuyos deseos se plegó incondicionalmente. Nacido en 1707 en una familia tradicional, que practicaba la religiosidad y la piedad seguramente con la misma o parecida intensidad que la familia media española de la época, se podía augurar que el joven Francisco heredaría ese rasgo de sus padres y abuelos (fig.1). Su padre Nicolás, originario del reino de Nápoles, se estableció a fines del XVII como escultor religioso en la ciudad de Murcia, donde contrajo matrimonio en 1699 con Isabel Alcaraz Gómez. Tuvieron ocho hijos, de los cuales el segundo fue nuestro Francisco, quien, pese a su temprana inclinación por el oficio paterno, sintió vocación religiosa e hizo el noviciado durante uno o dos años, pero no siete como algún estudioso ha apuntado, en el convento de los padres Dominicos, y hubiese profesado a no ser por que la muerte de su padre, en 1727, le obligó a heredar el taller paterno y a sostener de esta manera a su madre viuda y a sus hermanos huérfanos. De éstos Francisca de Paula fue religiosa en el convento de Capuchinas, y Patricio, el más pequeño, gracias al patrimonio económico que le agenció su hermano, pudo obtener la “congrua” necesaria para poder ordenarse sacerdote. Cuando el propio Francisco se casó en 1746, escogió como esposa a doña Juana Vallejos Taibilla, miembro de una familia en la que también abundaron las vocaciones religiosas, pues su hermano José era sacerdote y Agustín fraile agustino¹.

Por si fuera poca el aura religiosa que se derivaba del ambiente familiar, hay que añadir que Salzillo aprendió las primeras letras y matemáticas dentro de la Congregación de la Anunciata que funcionaba en el colegio de San Esteban regentado por los jesuitas. Además, a parte de las enseñanzas técnicas que adquirió en el taller de su padre Nicolás, aprendió los principios del dibujo y colorido con el presbítero don Manuel Sánchez Molina, en alguna de cuyos cuadros se inspiraría, como diré más adelante² (figs. 2 y 3). Aunque no poseamos cartas o declaraciones personales que acrediten la piedad del maestro, a no ser la expresadas en sus distintos testamentos, sí podemos



1. J. Albacete: *Retrato de Francisco Salzillo* siglo XVIII.

aproximarnos a su valoración indirectamente, a través de algunos hechos y acontecimientos de su vida. Así, fue desde 1728 miembro de la Cofradía del Santísimo Sacramento y de las Ánimas en la parroquia de Santa Catalina, ingresando en ella a la muerte de su padre en la plaza que éste había ocupado y, siendo, como éste, Hermano Mayor de ella por un año, el de 1766. Cumplió con escrupulosidad las obligaciones inherentes a la pertenencia a dicha cofradía, no sólo en la de rendir culto especial al Santísimo Sacramento los jueves del año y participar en la procesión del Corpus Christi, sino la más humilde y costosa de salir a pedir limosna por las calles “con el plato”, como afirman los documentos, limosna que no sólo servía para el sostenimiento de la misma cofradía, sino que se destinaba con frecuencia a las varias instituciones de caridad y beneficencia que existían en la ciudad.



2. Miguel Sánchez: *Sagrada Familia*, Catedral de Murcia.



3. F. Salzillo: *Sagrada Familia*, Orihuela, Iglesia de Santiago.

Asistió con asiduidad a todas las juntas de la hermandad, aunque a partir de 1748, después de veinte años de servicio, dejó de hacerlo por considerarse abrumado de trabajo, aunque siguió perteneciendo a la cofradía hasta su muerte³. Se sabe que perteneció también a la cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza, en la parroquia de San Pedro, de cuya junta directiva formó parte al menos en 1755 y 1756. Por otro lado, del hecho de que hacia 1740 hiciese donación gratuita de un estandarte pintado por él a la Cofradía de la Virgen del Rosario o de la Aurora, que radicaba en su parroquia de Santa Catalina, puede deducirse que así mismo pertenecería a ella⁴. También ofreció como donativo a la congregación de Nuestra Señora de la Victoria, con sede en la ermita de San Ginés de Murcia, una imagen del Cristo de la Agonía, “de talla y cuerpo natural, con movimiento en la cabeza” con la condición de que el Viernes Santo la congregación lo cediese al con-

vento de las Capuchinas: “Y se les ha de franquear y entregar para que en la yglesia del enunziado convento se practique, a sus expensas, dichas tres oras de agonía”⁵. Seguramente este Cristo de la Agonía, al tener la cabeza articulada, la inclinaba en el momento en el que, durante el piadoso ejercicio de las tres horas de agonía, expiraba. Extraña, en cambio, que no perteneciese a una de las hermandades más antiguas y prestigiosas de Murcia, la penitencial de Jesús Nazareno, quizás a causa de sus estatutos que en el XVIII habían cerrado el paso a toda clase de miembros, convirtiéndose en un coto cerrado y elitista; y eso a pesar de haber realizado nada menos que ocho pasos procesionales para ella y haber mantenido relaciones muy cordiales con algunos de sus dirigentes⁶.

Más significativo al respecto de lo que venimos considerando es el dato de que el Santo Oficio de la Inquisición confiriese en 1774 a Salzillo el cargo de inspector de todas las pinturas y esculturas en el distrito de Murcia, que con el de escultor oficial de la ciudad, fueron los únicos cargos públicos de consideración y honor que, según el conde de la Viñaza, quiso aceptar en su vida⁷. No tanto por lo que supone de rasgo de humildad en el escultor el haber rechazado otros nombramientos, sino porque el designarle inspector de imágenes sagradas (o “veedor de imágenes” como se decía en el lenguaje de los Siglos de Oro) suponía en el tribunal de la Inquisición una absoluta confianza en la religiosidad, ortodoxia y honradez de Francisco Salzillo. En efecto, tal cargo se venía confirmando desde hacía tiempo por el Santo Oficio sólo a artistas muy acreditados en firmes creencias, conocimientos iconográficos y también, por supuesto, en experiencia del oficio. Fueron, pues, veedores de imágenes anteriores a Salzillo, que sepamos, en Sevilla Francisco Pacheco, pintor, quien policromó muchas esculturas de Juan Martínez Montañés; en Valladolid Diego Valentín Díaz, también pintor, que hizo lo mismo con esculturas de Gregorio Fernández; en Málaga el escultor Pedro de Mena y Medrano.

Falleció nuestro artista el 2 de marzo de 1783 “habiendo recibido los santos sacramentos de penitencia, eucaristía y extremaunción”, como declara expresamente la partida de defunción firmada por el doctor Juan López Muñoz, cura parroco de San Pedro, donde Salzillo era entonces feligrés. En los tres testamentos que llegó a otorgar, el primero en 1760 juntamente con su mujer Juana Vallejos, hizo profesión de fe cristiana según la fórmula habitual que redactaba maquinalmente el escribano, pero añadiendo un párrafo que el otorgante debió ordenar que expresamente se incluyese, que reza así: “Ponemos por nuestra yntercesora, protectora y abogada a la que lo es por exzelencia la madre de los pecadores, la reina y emperatriz de los ángeles, María Santísima, Madre de Dios y Señora Nuestra.. para que ynterzedada con su precioso Hijo Nuestro Señor y Redemptor Jeuscristo que, no atendiendo

a nuestras culpas y pecados sino a lo infinito de su piedad y misericordia, se sirva perdonárnoslas y llevar nuestras almas a gozar de su patria celestial...”⁸. En el tercero y último que otorgó el 20 de marzo de 1783 ante el escribano Juan Mateo Atienza, expresó su voluntad de ser enterrado con el hábito y cordón de la orden de San Francisco en la iglesia del convento de las Capuchinas, donde había profesado su hermana Francisca de Paula.. Esta iglesia, que fue siempre predilecta del artista y para la que efectuó algunas de sus mejores imágenes, fue destruida desgraciadamente durante la última contienda civil. En ella debían celebrarse 150 misas rezadas por su alma, las de sus padres y abuelos, ánimas del purgatorio y “penitencias mal cumplidas”. Esta última puntualización sutil, signo de una conciencia escrupulosa, como la califica Pardo Canalís⁹, apunta a que el artista recibía con gran seriedad y preparación el sacramento de la penitencia (fig.4).

El inventario de bienes realizado “post mortem” , largo y minucioso, recoge bastantes láminas enmarcadas y cuadros de asunto devoto que debían decorar su casa, pues de tema profano no había más que algunos paisajes y retratos del rey Carlos III y del príncipe de Asturias don Carlos. En cambio no registra libro alguno, pero es de suponer que los habría, quizás más que los pertinentes al oficio de escultor, piadosos y de vidas de santos; de todas maneras no parece que Salzillo fuera lo que se dice un erudito ni que se pagase de la tal erudición. Por lo que hace al taller, aparte de algunas cantidades de yeso mate, de retal para hacer cola y de blanquete y otros colores, todos los utensilios, efectos y modelos, fueron comprados en 6.000 reales por su mejor discípulo Roque López¹⁰.

Todos sus biógrafos afirman que Salzillo comulgaba con frecuencia, pero merece transcribirse a este respecto el fantástico texto del conde de la Viñaza: “!Cuantas veces el escultor murciano, cual otro Juanes, acercábase a la Mesa Eucarística a recibir de su hermano Patricio o de otro sacerdote los tesoros de gracia inefable e inspiración cristiana que el Santísimo Misterio le infundía para ayudarle a ejecutar sus divinas creaciones;”¹¹. Pienso que desde que Vasari escribió de fray Giovanni de Fiésolo que cada vez que se disponía a ejecutar alguna de sus devotas pinturas religiosas recibía previamente la sagrada comunión o, al menos, se ponía en oración¹², tal hecho se convirtió en una suerte de tópico definitorio de todo pintor o artista célebre por haber dotado a sus imágenes de una especial unción religiosa. Así A.Palomino contó que Juan de Juanes, aconsejado por su confesor, el jesuita P.Alberro, recibía la confesión y comunión antes de ponerse a pintar sus piadosas *Inmaculadas*, y el mismo tópico lo aplicó igualmente al escultor vallisoletano Gregorio Fernández y a la escultora sevillana Luisa Roldán¹³. Ciertamente si el pintor o escultor de imágenes religiosas es no sólo creyente sino asiduo practicante, no cabe duda de que las imágenes salidas de sus



4. Joaquín Campos: *Retrato de Salcillo*, dibujo, Madrid, Biblioteca Nacional.

manos tendrán un aire especialmente piadoso que invite a orar y esponjar el alma ante ellas. Pero aquella no es de ninguna manera una condición indispensable para hacer arte religioso. El mencionado Vasari recuerda a este respecto el caso del maestro de Rafael, Pietro Vannuci, llamado el Perugino, cuya pintura estuvo impregnada de sentimiento religioso y unción devota, pese a ser agnóstico y muy poco inclinado a cosas de iglesia¹⁴.

No es fácil definir lo que es una pintura religiosa y por qué lo es, pero nos podemos valer para el caso de lo que escribió en el siglo XV Cristoforo Landino, profesor de poesía y retórica en la universidad de Florencia: devota era la pintura – o en su caso la escultura- que, como los sermones, era fácilmente comprensible y apta para la edificación moral y la instrucción religiosa de la gente¹⁵, y esas dos cualidades las poseía con creces la escultura de Francisco Salzillo.

2. EL CLIMA RELIGIOSO EN EL REINO DE MURCIA DURANTE EL SIGLO XVIII

El reino de Murcia comprendía en el siglo XVIII un territorio mucho más amplio que el de la actual provincia, pues, además de ésta, englobaba casi la mitad de la de Albacete, la cabecera del Segura y algunos enclaves de la provincia de Alicante, y su población, que había ido creciendo a lo largo del siglo, alcanzaba a más de 300.000 habitantes cuando murió Salzillo. Éste, sin embargo, aunque bastante de su producción escultórica estuviese destinada a parroquias, conventos, ermitas y cofradías diseminados por todo el reino, nunca lo recorrió, pues vivió permanentemente en la capital, que tenía unas 50.000 almas, aferrado a su familia y taller, y únicamente se sabe que hizo una salida a Cartagena. El reino de Murcia se había alzado en armas durante la Guerra de Sucesión a favor de Felipe V, alentado por su obispo, don Luis Moncada y Belluga. Su diócesis era, a comienzos del XVIII, clave para decidir el triunfo de uno de los dos bandos, pues se hallaba emparedada entre el reino de Valencia, que se había declarado por el archiduque de Austria, don Carlos, y Andalucía, que había optado por Felipe V. Belluga no sólo razonó en una pastoral de 1705 los derechos del pretendiente francés sino que, ocupada Alicante y entererado de las profanaciones de iglesias cometidas por las tropas del archiduque, se puso al frente de las milicias murcianas montado en un caballo, conquistó Orihuela que se había declarado a favor del archiduque y, llevando un crucifijo en su mano, exhortó a sus súbditos a defender sus iglesias y no verlas ultrajar, declarando que aquella era guerra de religión¹⁶ (fig5).

La verdad era que Belluga exageraba declarando guerra de religión la Guerra de Sucesión a la corona española, pues cualquiera de los candidatos que hubiera vencido, habría protegido a la iglesia católica. Desde luego Felipe V lo hizo, primeramente porque había sido educado rígidamente en la piedad y en las virtudes morales por el abate Fenelon, y en segundo lugar porque así se lo aconsejó astutamente su abuelo Luis XIV. Por eso no hubo en el aspecto religioso ruptura, sino continuidad respecto a las tradiciones, costumbres tradicionales y modo de entender la religión de la España de últimos Austrias. Es decir, siguió prevaleciendo en la península a la largo de todo el siglo la práctica religiosa fundamentada en la magnificencia del culto y el ritualismo externo, veneración de las imágenes, pertenencia a hermandades y cofradías, celebración de procesiones, peregrinaciones a santuarios, romerías, canonizaciones y todo género de fiestas, más que en la interiorización de las creencias a través de la lectura de la Biblia, el uso de la reflexión y la meditación y la acomodación rigurosa de la vida a la moral cristiana¹⁷. Por eso, observando esta explosión de religiosidad popular, comentaba perspicazmente el sacerdote inglés Joseph Townsend en 1786: “Si todos los afectos del corazón corresponden a las señales exteriores de piedad y si la conducta moral responde a los afectos del corazón, seguramente este pueblo (español) es el más piadoso y virtuoso que hay sobre la tierra”¹⁸.

Acaso la única novedad que se introdujo en España por la nueva dinastía de los Borbones fue el intento de imitar de alguna manera el “Galicismo” francés, es decir no el constituir una iglesia nacional pero sí el defender las regalías de la corona frente al intrusismo en cuestiones puramente civiles o mixtas del Papado romano. Uno de los defensores más acérrimos en la defensa de las regalías de la corona contra cualquier privilegio, incluidos los eclesiásticos, doctrina que era diametralmente opuesta a la del cardenal Belluga, fue el jurista Melchor de Macanaz (1670-1760), nacido en Hellín, que pertenecía entonces al reino de Murcia¹⁹. La cuestión se apaciguó con el concordato de 1753, firmado con la Santa Sede durante el reinado de Fernando VI, pero volvió a resurgir con virulencia en tiempo de Carlos III, pues fue uno de los programas más acariciados de la Ilustración. Pero estas cuestiones no llegaban seguramente a las masas populares, afectaban únicamente al clero.

La religiosidad popular creció espectacularmente en la diócesis de Cartagena-Murcia durante el siglo XVIII. Uno de los índices para saberlo es el estudio que se ha hecho modernamente del incremento de sus cofradías hasta que muchas fueron modificadas o suprimidas en 1771²⁰. La decisión de reformarlas partió del Consejo de Castilla durante el reinado de Carlos III, organismo que encomendó esta tarea a los Intendentes de las provincias, llevándola a cabo en Murcia con excesivo celo don Antonio Carillo de



5. Retrato de don Luis Belluga, Cardenal Obispo de Murcia.

Mendoza. Según su informe, había en todo el antiguo reino de Murcia 678 cofradías, distribuidas en 90 pueblos; tan sólo en cuatro aldeas de escasa importancia no había ninguna hermandad. Destacaba la capital, Murcia, con 55 cofradías, siguiéndola Lorca con 39, Cartagena con 32, Jumilla con 29, Caravaca con 22, etc. Curiosamente predominaban sobre las cofradías penitenciales, que aparentemente debían ser las más numerosas a juzgar por la fama de los desfiles procesionales de la Semana Santa en Murcia, Cartagena y Lorca, las marianas y las que tenían por titular a algún santo. Seguían en preponderancia numérica las sacramentales y de ánimas, implantadas en muchas parroquias (recuérdese que Nicolás Salzillo y su hijo Francisco pertenecieron a este tipo de cofradías) y otras advocadas a la devoción de Cristo. La mayor parte de estas hermandades estaban ubicadas en las iglesias parroquiales, bastantes menos en los monasterios y conventos y muy pocas en ermitas, y eso no sólo en los pueblos sino también en la capital de la diócesis, donde en un 70% estaban implantadas en las parroquias, y sólo el 27% en los conventos. En Murcia capital la proporción entre parroquias y conventos en el XVIII se desequilibraba a favor de los segundos, comprendidos conventos masculinos y femeninos, pero si había más cofradías en las parroquias se debía a que estas asociaciones piadosas, compuestas normalmente entonces sólo por hombres, no acostumbraban a establecer su sede en los conventos femeninos sino sólo en los masculinos. Más adelante examinaré, a esta luz que ofrece el panorama de las cofradías en el reino de Murcia, la incidencia que éstas pudieron tener en algunos temas iconográficos cultivados por Salzillo.

Aunque resulta difícil calcular el número global de miembros de las cofradías murcianas en la época de Salzillo, sí se sabe que, por regla general, el número de los componentes de cada cofradía no era muy numeroso, oscilando entre las 100 personas de las más pequeñas, y las 300 de las más grandes, si bien las había excepcionalmente nutridas, sobre todo las llamadas sacramentales y de ánimas. La antigüedad de las cofradías, algunas de las cuales habían sido fundadas en la Edad Media, otras –la mayor parte– en los siglos XVI y XVII, y pocas en el propio XVIII, demuestra hasta qué punto estas asociaciones estaban arraigadas en la sociedad murciana y mantenían de generación en generación las mismas o parecidas prácticas devocionales de antaño.

La actividad fundamental de todas era la promoción de actos de culto: algunas, como las de carácter gremial, sólo anualmente con motivo de la fiesta del patrono o santo titular, pero buena parte de ellas promovían funciones mensuales y aun diarias; tal acontecía con las sacramentales. En éstas últimas las funciones mensuales consistían en la asistencia a misa y a la exposición del Santísimo Sacramento, o “minerva”, término derivado del sitio

donde funcionó la primera congregación de este tipo a raíz del Concilio de Trento, el convento dominico en Roma de Santa María sopra Minerva²¹. Las cofradías marianas solían también celebrar, además de la solemne festividad dedicada a la patrona de su título, una semanal donde se rezaba el rosario dentro del templo, pero también por las calles al amanecer (cofradías de Nuestra Señora de la Aurora). Las cofradías penitenciales actuaban de preferencia durante la Semana Santa y su principal obligación era sacar los tronos o “insignias” (como se las llamaba en Murcia) con las imágenes de escultura que representaban diversos “pasos” de la pasión y muerte de Jesucristo. Destacó en la capital de la diócesis la Cofradía de Jesús, para la que realizó Salzillo hasta ocho de esas “insignias”. Dentro de las ordinarias había las que celebraban en el mediodía del Viernes Santo el ejercicio de la Agonía o de las tres horas que Cristo pasó en la cruz, como vimos lo hacía la de la Virgen de la Victoria ante el Crucificado tallado por Salzillo, y, ya al atardecer, las cofradías de la Virgen de las Angustias organizaban la procesión del Entierro de Cristo y de la Soledad de la Virgen. En fin, las cofradía de ánimas, a veces asociadas a las sacramentales, fueron en la Murcia salzillesca muy numerosas, pues prácticamente había una en cada parroquia y también en las de conventos dominicos y carmelitas por razón del especial poder de las Virgenes de Rosario y del Carmen para sacar las almas del purgatorio. Se cuidaban de los sufragios por dichas almas en general, y no sólo por las de los miembros fallecidos de cada cofradía, como lo hacían las demás²².

Las festividades más solemnes de las hermandades venían precedidas de la asistencia a las vísperas y de la preparación para la comunión mediante el sacramento de la penitencia. Al día siguiente, la fiesta consistía en la misa solemne cantada y acompañada de un sermón de campanillas²³. El sermón desde luego podía ayudar a la formación espiritual y moral de los cofrades, pero es sabido que con demasiada frecuencia degeneró en una retórica vana y hueca, llena de conceptismos ininteligibles, dirigidos, más que a adoctrinar a los oyentes, al lucimiento del orador y a la exaltación de los mayordomos de las cofradías. Conocidos son la novela del jesuita José Francisco de Isla *Fray Gerundio de Campazas* (1758), fustigando sarcásticamente esta clase de sermones, y los esfuerzos del ilustrado Gregorio Mayans y Siscar para enderezar la oratoria sagrada por los cauces de la sencillez y la claridad por medio de sus libros *Orador Cristiano*, (1733) y *Tratado de Retórica* (1757).

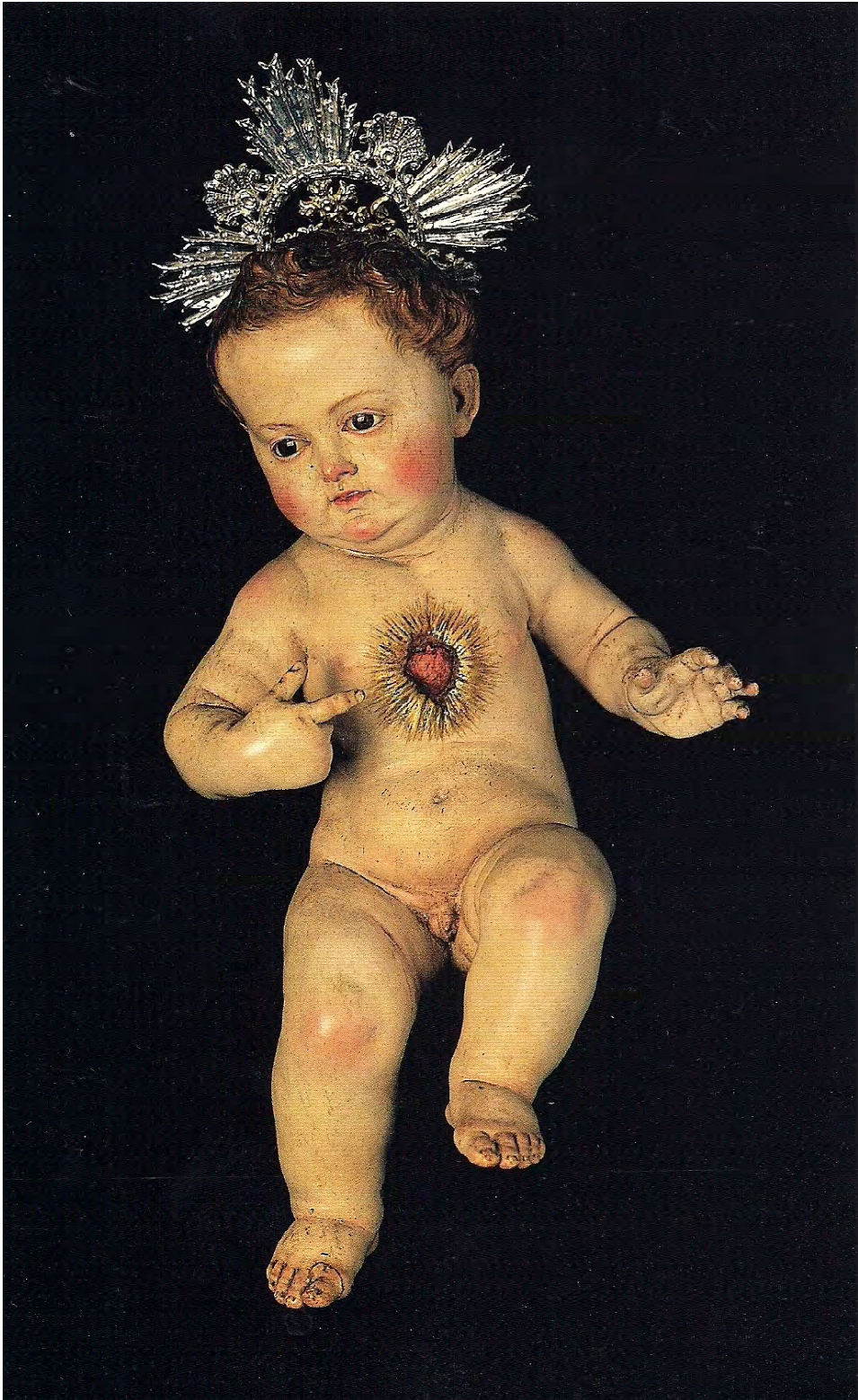
La interiorización de las verdades cristianas mediante el ejercicio de la meditación y reflexión personales se produjo más bien en las llamadas congregaciones regentadas por los Jesuitas y por el Oratorio de San Felipe Neri, pues las cofradías tradicionales seguían aferradas a la costumbre de la oración vocal colectiva, más superficial e ineficaz, para amoldar la vida al ejem-

plo de Cristo, la Virgen María y los santos. La Compañía de Jesús además hacía practicar a sus congregantes los *Ejercicios Espirituales*, bien de forma abierta o cerrada en riguroso retiro. En el reino de Murcia los jesuitas tuvieron colegios abiertos en la capital, en Caravaca y en Molina de Segura hasta que fueron expulsados en 1767 por orden del Carlos III. Salzillo precisamente aprendió las primeras letras y las matemáticas dentro de la congregación mariana de la Anunciata, radicada en el colegio jesuítico de San Esteban. Nada consta sobre ella y su funcionamiento, pues el informe sobre las cofradías murcianas hecho por el Intendente Carillo de Mendoza se realizó en 1771, bastante después del extrañamiento de los jesuitas, muchos de los cuales se embarcaron camino de su destierro precisamente por el puerto de Cartagena²⁴. Por lo que respecta a las llamadas “Escuelas de Cristo”, dependientes de los filipenses, hay constancia de que, amparadas por el obispo Belluga, funcionaron en Murcia, Cartagena, Calasparra y Almansa²⁵ Caso especial, pues no parece tratarse de una cofradía propiamente dicha, fue el de los hermanos de la Virgen de la Luz, que practicaban vida eremítica y penitente en la sierra de la Fuensanta. Sus estatutos fueron aprobados en 1715 por el cardenal Belluga y reformados en 1769 por el obispo don Diego de Rojas. La devoción a la Virgen de la Luz, de origen siciliano, fue patrocinada en España y América por los jesuitas, y por ello comenzó a ser mal vista por los ilustrados españoles, que no cesaron hasta acabar con su desaparición. Y en efecto, estos hermanos ermitaños estaban en muy buenas relaciones con los jesuitas de la ciudad de Murcia²⁶.

Volviendo al tema de la instrucción religiosa de los cofrades y, en general de todos los fieles, además de los sermones ordinarios, sus conciencias fueron expoleadas a veces con sermones extraordinarios. Me refiero a los pronunciados por los equipos de misioneros jesuitas y capuchinos durante las llamadas “Misiones populares”, una creación específica del siglo XVIII o, por lo menos, intensificada particularmente en el el Siglo de las Luces. Consistían en la organización de una semana intensiva de predicaciones por parte del equipo de misioneros que se deplegaban por las parroquias de ciudades y pueblos. Su objetivo era preparar a la gente para la confesión general con que terminaba la “misión”, seguida de la comunión masiva. El tema que desarrollaban en los sermones era fundamentalmente la consideración de los “Novísimos”: muerte, juicio, infierno y gloria, no regateando medios, a veces excesivamente teatrales y truculentos, para conseguir la conversión del pecador. Misionero famoso fue el jesuita Pedro de Calatayud, quien recorrió buena parte de la península con su equipo formado, entre otros, por los padres Loyola y Cardaveraz. En 1741 llegó a la ciudad de Murcia, donde reunieron un auditorio de más de 30.000 personas, venidas muchas de ellas de los pueblos de los alrededores. Después de la muerte de Salzillo, en 1787,

predicó otra misión el célebre capuchino fray Diego José de Cádiz, más fogoso y más antiilustrado, si cabe, que Calatayud, quien también cosechó un enorme éxito²⁷. Los jesuitas en sus misiones iban introduciendo la nueva devoción devoción al Corazón de Jesús, que un ilustrado, como el alicantino Gregorio Mayans, consideraba ridícula; por su parte los capuchinos en las suyas fomentaban la devoción a la Virgen como Divina Pastora, que también los ilustrados consideraron herética, pues la Virgen no podía ser divina, y, además, absolutamente cursi. En Murcia algunas cofradías se volcaron en el fomento de esta nuevas devociones dieciochescas y el propio Salzillo, como veremos, contrató el hacer imágenes del Corazón de Jesús (fig.6) y de la Divina Pastora.

En conclusión, a raíz de 1771, a raíz del informe del intendente Carrillo de Mendoza fueron extinguidas en Murcia 475 cofradías, muchas por contar con escasísimos miembros, otras por carencia de recursos económicos para su subsistencia, otras, por lo contrario, por gastar en cosas superfluas más de lo debido, como en festejos, cohetes, cera para alumbrar, banquetes, borracheras y comilonas. Además el severo intendente pedía al Consejo de Castilla que se suprimiesen las procesiones, excepto la de Corpus, pues “exceden al carnaval más concurrido y licencioso”, sobre todo las nocturnas, que ya había intentado extinguir el ilustrado obispo don Manuel Rubín de Celis. A este mismo exceso de rigor, que consideraba las devociones populares indignas de la majestad del culto divino, obedeció el decreto de Carlos III en 1769 que, a petición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ordenaba a los obispos y superiores de las órdenes religiosas que no permitiesen construir en adelante retablos barrocos de madera dorada, abarrotadas de imágenes policromadas, pues repugnaban a las leyes del buen gusto y a la decencia de la religión. En adelante los retablos se habían de fabricar de mármol o piedra y las imágenes de idénticos materiales, sin adiciones de encarnaciones y estofas, pocas en número y a ser posible de relieve más que de bulto. De esta manera se alejaría en lo posible el peligro de que las imágenes se convirtieran para algunos fieles en objeto de superstición y fetichismo²⁸. Salzillo hubo, pues, de vivir, sobre todo en los últimos años de su vida, esta dualidad de formas de concebir la religiosidad, la una de raigambre tradicional, sentimental y popular, a la que siempre se inclinó, la otra de carácter frío, intelectual y racionalista que traían a la lejana Murcia los aires ilustrados que venían de la corte.



6. F. Salzillo: *Sagrado Corazón de Jesús Niño*, Colección particular.

3. LA SENSIBILIDAD POPULAR Y LOS TEMAS ICONOGRÁFICOS DE LA ESCULTURA DE SALZILLO

No pretendo reiterar aquí el análisis estilístico de las esculturas de Francisco Salzillo ni alterar o aumentar su catálogo, cosa que han realizado hasta la saciedad otros estudiosos más autorizados²⁹, sino únicamente intentar buscar el engarce de algunos de sus asuntos iconográficos con la espiritualidad tradicional y la sensibilidad popular de la mayoría de sus clientes, entre los cuales se contaron personas de todo el abanico social de la ciudad de Murcia en el siglo XVIII, tanto cofrades como simples fieles, incultos como cultos, tradicionalistas como reformistas. A lo que el escultor aspiraba era a transmitir al público devoto las sensaciones y emociones que él mismo experimentaba ante las escenas de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos, sirviéndose del lenguaje plástico tradicional en España, el de la imagen tallada, encarnada y policromada, que imitaba de tal manera el natural que obligaba al espectador a confundir arte y realidad y a participar en los hechos del pasado como si estuviesen transcurriendo en la más viva actualidad. Cuenta el conde de la Viñaza que, ante las tentadoras ofertas que se hacían al artista para viajar a Italia y aprender allí a trabajar la escultura en mármol y bronce, “no se pudo infundir estas aficiones al artista que no pudo comprender y resistióse siempre a practicar el divorcio del colorido y de la escultura. Abundaba en estas opiniones la madre de Salzillo, la cual no sintió jamás devoción por los santos de piedra, y sí solamente por las imágenes policromas y hasta por las vestidas”³⁰. De todas las muchas esculturas que salieron de sus manos -1.792, según creyó Ceán Bermúdez, sin duda exageradamente-, ni una sola es siquiera de piedra, pues han sido eliminados recientemente de su obra los relieves que se le habían atribuido en el exterior de las fachadas de la iglesia de San Nicolás, así como otras imágenes petreas del imafrente de la catedral, que algunos le habían atribuido. Todas las que talló fueron en madera, pintadas las carnes y estofados los vestidos por él mismo, pues también era pintor, o ayudado por sus hermanos Inés y Patricio. A veces combinó las esculturas enteramente talladas y pintadas con las de vestir, que le gustaban tanto a su madre por que las estimaba seguramente todavía más realistas y actuales que las policromadas, y también por que la tradición de vestir, particularmente las imágenes de Cristo y de su Madre, era considerado por muchos miembros de hermandades y cofradías como un acto de devoción que se reservaba a las mujeres³¹ (fig.7).



7. F. Salzillo: *Dolorosa de vestir*, Murcia, Cofradía de Jesús.

Salzillo forzaba a veces el naturalismo, tanto en los tipos como en las expresiones, hasta límites extremos. Las leyendas murcianas florecidas en torno a ello son harto significativas no sólo en cuanto a los sayones judíos de los pasos de Semana Santa, sino en cuanto a los parecidos de santos y santas con personajes de la vida real. Por ejemplo su hija María Fulgencia habría servido a Salzillo no sólo para componer el rostro de la *Dolorosa* de la cofradía de Jesús, sino que la habría sometido a una extrema congoja con el reproche de su falta de castidad para lograr, con este ardid, un rictus de extremada angustia en su cara³². Así no es nada extraño que G.Courbet, cuando los artistas académicos franceses le reprochaban su grosero naturalismo, se amparase para justificarse nada menos que en Salzillo, ni tampoco que Pérez Galdós tildase el realismo de nuestro escultor como “espantoso y aterrador”³³. Por el contrario, otras veces el artista murciano idealizó enormemente sus modelos(fig.8), pues como director nombrado de la Escuela Patriótica de dibujo en 1779, fundada por la Sociedad Económica de Amigos del País, organismo muy vinculado a las ideas de la Ilustración, tuvo a la fuerza que conocer la estética académica fundamentada en la suprema corrección de rasgos y armonía de la estatuaria clásica, e incluso hizo dibujar a los alumnos, para alcanzar este fin, vaciados de esculturas griegas y romanas regaladas a la Escuela por el murciano marqués de Floridablanca³⁴.

Salzillo alcanzó a veces a idealizar hasta tal extremo sus imágenes que causaban auténtico asombro. Y a partir de ahí surgió otra leyenda, la de que al proyectar la figura del ángel que consuela a Cristo en el paso de *La Oración del Huerto*(fig.9) la hizo de tan sobrehumana hermosura que no pudo ser fabricada por manos humanas, sino que fue necesaria la cooperación divina mediante una misteriosa persona que dejó en su mesa de trabajo durante la noche el modelo correspondiente y luego desapareció. Huelga decir que estas leyendas tenían ya antecedentes en el caso de otros artistas, y por eso entraron a formar parte de la mitografía de aquéllos. Así un suceso parecido le había acontecido a Gaspar Becerra cuando intentaba esculpir la imagen de la Virgen de la Soledad para Isabel de Valois, esposa de Felipe II; habiéndolo intentado inutilmente antes, mientras dormía una noche soñó que se le aparecía un ángel que le ordenó despertase y tomase para hacer la escultura un gran leño medio quemado que había en la chimenea, del que sacó la imagen tan perfecta como nadie la hubiera podido imaginar³⁵.

No deja de ser significativo que la distribución numérica de los temas iconográficos abordados por Salzillo coincidiese con el de las titulaciones de las cofradías de su época en el antiguo reino de Murcia. En éstas las marianas y las de los distintos santos representaban la mitad de todas ellas, por encima de las sacramentales y las dedicadas al culto de Cristo, que eran una tercera parte, y el resto se distribuía entre otras advocaciones. También los asuntos



8. F. Salzillo: *Santa Clara*, Murcia, Convento de Capuchinas.

marianos y hagiográficos superaban a los cristológicos en la producción escultórica de Salzillo, que al fin y al cabo en este asunto hubo de someterse al deseo de sus clientes. No quiere decirse con esto que la devoción a Cristo o al sacramento de la Eucaristía fuese menor en los murcianos que la profesada a la Madre de Dios o a los distintos santos, sino que aquella era universal y ésta se encontraba condicionada por circunstancias enteramente personales. En la imposibilidad de examinarlos todos los asuntos, me ceñiré a algunos en que la iconografía salzillesca parece ofrecer mayores novedades

Para empezar en su producción aparece muy destacado el número de imágenes consagrado a la infancia de Jesús y de María y, en general, al tema de la Sagrada Familia. En este contexto también es muy notable la cantidad de esculturas de San José con el Niño Jesús. Había motivaciones antiguas pues, ya en el otoño de la Edad Media, los grandes temas teológicos y las representaciones más frías y abstractas fueron relegados, complaciéndose artistas y comitentes en el cultivo de los más tiernos y sentimentales de la infancia de Cristo. Por lo que respecta al XVIII no hay que olvidar que fue el siglo de la filantropía, en el que se fundaron, en competencia por la Iglesia y el Estado, numerosos establecimientos para acoger a los niños abandonados; en Murcia concretamente don Luis Belluga, nada más tomar posesión del obispado, fundó en 1705 la Casa de Niños y Niñas Huérfanos y Expósitos. La imagen del Niño Jesús recién nacido, fue, además y siguió siéndolo, objeto preferente de las clausuras monásticas, pues no en vano G.Savonarola lo denominaba “el ídolo de las monjas”, y para ellas fueron realizados la mayor parte de los que hizo Salzillo, como el delicioso que aparece dormido apoyado en un corazón, del convento de Santa Ana³⁶. Sin embargo el que me llama mayormente la atención es el de colección particular que lleva descubierto el corazón, al que apunta con el índice de su mano derecha, del que se dice que lo talló para su hija María Fulgencia³⁷. No creo verosímil que el artista conociese las estampas de Otto Vaenius, que respondían a la llamada *Schola Cordis* y a los juegos amorosos entre el alma y el amado, sino más bien pienso que lo que tuvo en cuenta fue la reciente devoción al Corazón de Jesús que difundieron en España los jesuitas a mediados del XVIII y que encontró el favor y patrocinio del piadoso Fernando VI. Ya dije anteriormente que, en cambio, mereció el desprecio de los adeptos de la Ilustración. Además de esta deliciosa escultura consta que el artista murciano hizo otra de este mismo tema para la parroquia de Abanilla. Otra curiosa escultura de la infancia es la de la Virgen María representada de pie, aislada y de muy pocos años, aparentemente jugueteando, pero probablemente en actitud de bendecir con la mano derecha, como la del *Niño Jesús bendiciendo* de las Verónicas, con el que forma una suerte de “pendant” (fig.10). No podía faltar entre los temas iconográficos de Salzillo la imagen de un Niño Jesús



9. F. Salzillo: *Oración del Huerto*, Murcia, Cofradía de Jesús.



10. F. Salzillo: *Virgen Niña*, Colección particular.

pasionario, de pie, que asume desde su infancia la muerte redentora y con ello vence al mundo, que pisa con uno de sus pies, mientras con la mano derecha apunta la la cruz, a cuya cepa se enrosca la serpiente símbolo del pecado y de la muerte intruducida por él; desgraciadamente fue destruido o desapareció de la iglesia de Santiago de Jumilla y sólo se conoce por fotografía. Salcillo pudo inspirarse remotamente en un grabado de R.Sadeler.

Por lo que hace a los grupos de la Sagrada Familia, a cuya devoción y culto se dedicaron las hermandades de dicho título, que, originarias de los Países Bajos a comienzos del XVII, se fueron difundiendo por toda Europa de la Contrarreforma³⁸, Salcillo esculpió y policromó dos de los más destacados de la estatuaria española. El primero para la iglesia parroquial de San Miguel de Murcia, de hacia 1635, se aparta del estereotipo llamado *La Trinidad en la tierra*, que era el más propalado entre pintores y escultores por las estampas flamencas de Wierix y de Bolswert, a las que, en cambio, se ajusta el más tardío, de 1575, encargado por la parroquia de Santiago de Orihuela. El primero, más original, no es lo que se entiende estrictamente por Sagrada Familia, el grupo de María y José llevando graciosamente de la mano al Niño, sino una “Sacra Conversazione” al modo de la pintura, en que se suman a la contemplación del Niño en brazos su Madre, además de san José, los abuelos Joaquín y Ana. Como ha señalado el profesor Belda, para esta armoniosa composición de cinco figuras se inspiró Salzillo casi literalmente en un cuadro de su maestro de pintura, Manuel Sánchez, que se conserva en la catedral de Murcia³⁹.

La iconografía salcillesca de san José está íntimamente relacionada con el Niño Jesús y con la Sagrada Familia, de la que fue el jefe ante la sociedad. Lo que llama la atención es la multiplicidad de ocasiones en que el artista representó al santo Patriarca, lo que debe explicarse por una inercia que arrastraba de siglos anteriores. Es bien sabido que la estima de este santo, decaída en la Edad Media, renació tras el Concilio de Trento, siendo sus propaganditas más influyentes los carmelitas, con Santa Teresa de Jesús a la cabeza, y los jesuitas, sin olvidar tampoco que el santo era patrono del gremio de los carpinteros y de los oficios que tenían que ver con la madera, como la escultura. El grupo más airoso es el temprano del santo llevando de la mano al Niño Jesús en el monasterio de Santa Clara, que luego cambió Salzillo por el más tradicional del santo, aislado, llevando en sus brazos al Niño Jesús (Fig.11).

De la sensibilización de la ternura pasó el artista murciano a expresar con gran hondura el sentimiento contrario, el que debía excitar la compasión en los distintos episodios de la Pasión del Redentor. Son tan célebres sus pasos de Semana Santa que junto con el Belén, han cimentado la fama de del escultor hasta el punto de que, fuera de Murcia, son las únicas obras suyas



11. F. Salzillo: *San José con el niño Jesús*, Murcia, Convento de Clarisas.

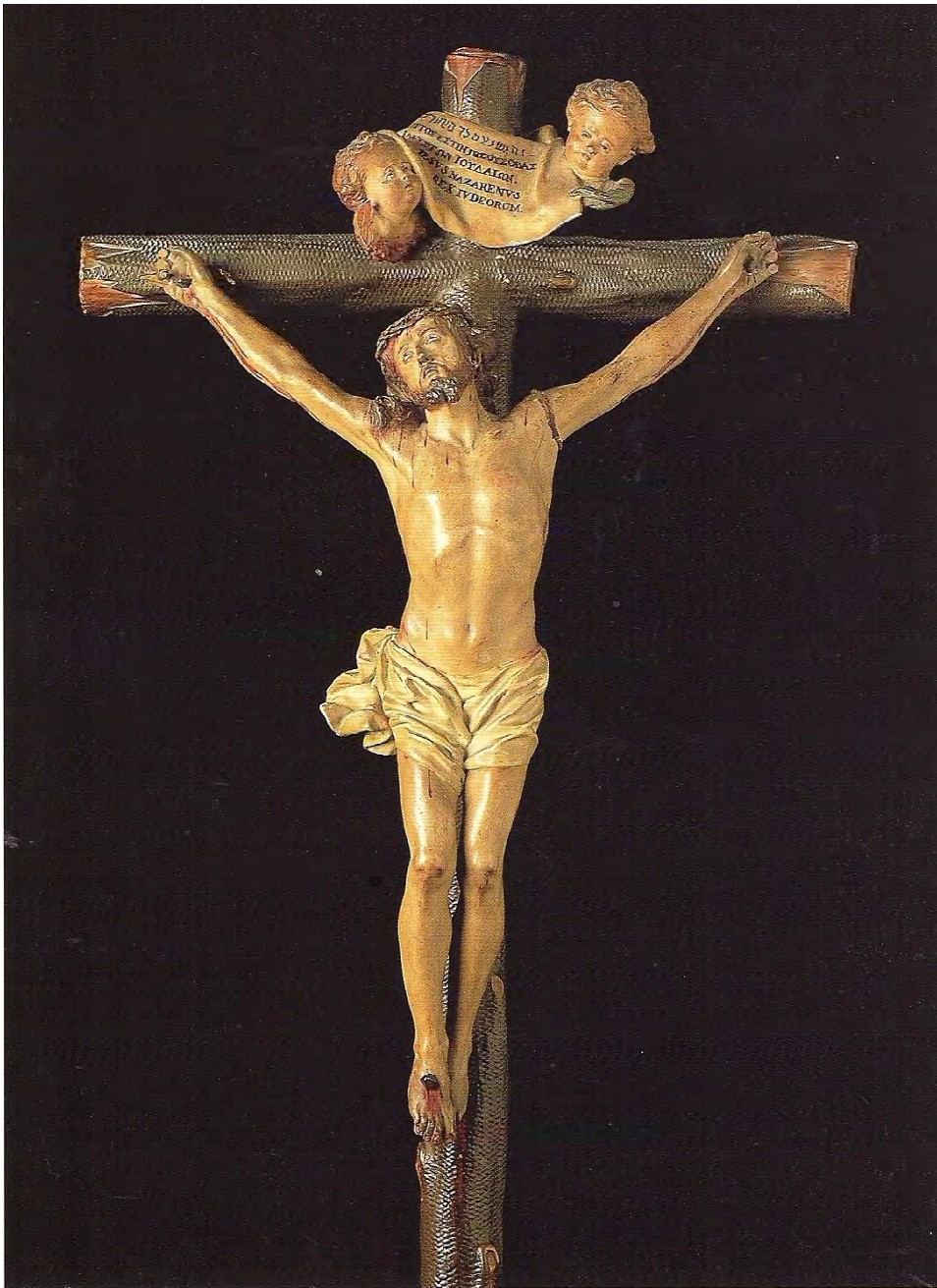


12. F. Salzillo: *Sagrada Cena*, Murcia, Cofradía de Jesús.

conocidas del gran público. Voy a centrar la atención exclusivamente sobre el de la *Sagrada Cena*, que a causa de su complejidad, fue asunto muy poco encargado de representar por las cofradías penitenciales españolas (fig.12). Fue uno de los primeros pasos contratado con Salzillo en 1763 por la cofradía de Jesús, que pagó por él la enorme suma de 27.749 reales. Se hizo para sustituir al de la *Mesa de la Cena*, que había ejecutado su padre Nicolás en 1700 y que fue traspasado a Lorca. Salzillo se atuvo al modo de representación más tradicional, el elegido ya por Leonardo de Vinci, que se prestaba a lucirse al retratar, por medio de la gestualidad, las distintas reacciones anímicas de cada uno de los apóstoles ante el anuncio de la traición de Judas. La iconografía más moderna de la Sagrada Cena resaltaba más bien en ella lo más importante, la institución del Sacramento y del orden sacerdotal, cuestionada por los reformadores protestantes y confutada por el concilio tridentino.

El artista murciano talló también, como era de esperar de su clientela devota, repetidas imágenes de Cristo Crucificado, misterio central de la redención: Cristos de devoción, no tanto de culto, sin acompañamiento de nadie, solos, enfrentados a la muerte y al desamparo del Eterno Padre, para rezar y meditar ante ellos en parroquias, capillas y oratorios, más que dedicados a ser paseados en procesión. Representó casi siempre a Jesús aún vivo, agonizante, experimentando los últimos sufrimientos y angustias antes de morir (*Cristo de la Expiración* del Hospital de la Caridad en Cartagena), como objeto de intensa compasión, pues sabemos que regaló, como ya señalé, uno de esos Cristos para que se celebrase ante él el devoto ejercicio de las tres horas de agonía, al final del cual la cabeza articulada del Cristo caía para señalar teatralmente la hora de su muerte. Algunas veces, como en los ejemplares del la catedral de Murcia y del convento de las Justinianas, Salzillo colocó delicadamente sobre el travesaño de la cruz, a un lado y otro de la cartela con la inscripción INRI, las cabezas de dos angelitos sollozando, como si quisiera expresar en ellos el sentimiento empático del espectador (fig.13).

El conjunto de imágenes dedicadas por Salzillo a la Virgen y a los santos supera con mucho a la de Cristo, coincidiendo, no creo que casualmente, con lo que acontecía con las advocaciones de hermandades y cofradías que fueron las que se las encargaron. Como cabría esperar, la representación de la Virgen en el misterio de la Inmaculada Concepción supera al de cualquier otro título mariano. La iconografía de la Inmaculada estaba establecida definitivamente desde el siglo XVI y a ello se atuvo nuestro escultor, lo que no quita que lo hiciera, respetando el prototipo, con relativa variedad, sobre todo en la colocación de las manos y el sobrevuelo del manto⁴⁰ (fig. 14). Creo que la Virgen con sus padres Joaquín y Ana o aisladamente con uno de los dos, tal como lo efigió repetidamente Salzillo, hay que vincularla al auge



13. F. Salzillo: *Cristo Crucificado*, Murcia, Convento de Madres Justinianas.



14. F. Salzillo: *Inmaculada*, Murcia, Iglesia de San Miguel.

incontenible en España de la devoción inmaculadista, pues hubo momentos en que la fiesta de santa Ana fue borrada del calendario litúrgico hasta que fue restablecida en 1584 por Gregorio XIII⁴¹. Recuperada esta devoción, todavía encontramos que los iconógrafos españoles más destacados, Francisco Pacheco en el XVII y Juan Interián de Ayala en el XVIII, cierta resistencia a ella, sobre todo a representar a santa Ana enseñando a leer a la Virgen⁴². Pese a lo cual nuestro escultor, que ante todo procuraba enaltecer y promocionar las devociones populares sin contar si eran correctas o no, realizó uno de sus conjuntos más logrados y monumentales en la *Santa Ana enseñando a leer a su hija*, que preside el camarín del magnífico retablo retablo del convento de monjas dominicas de Santa Ana de Murcia⁴³ (fig.15)

Después del de la Inmaculada el tema mariano más frecuentado por Salzillo fue el de la Piedad o las Angustias, de rancio abolengo y prototipo desde el siglo XV, con el del *Varón de Dolores*, de las imágenes de devoción, pues la inducía fuertemente en los espectadores. Especialmente devoto de este trance fue el obispo Luis Belluga, tantas veces citado La más espectacular esculpida por Salzillo fue la *Virgen de las Angustias*, labrada en 1741 para ser sacada en procesión por la cofradía de los Servitas, que radicaba en la parroquia de San Bartolomé de Murcia; el papa Benedicto XIV, que estudió profundamente el origen de esta devoción, la vinculó precisamente con la fundación en Florencia de la Orden de los Servitas(fig.16). Se ha pensado que los pintores y escultores -Salzillo entre ellos- se inspiraron para pintar y tallar ese trance doloroso por el que hubo de pasar la Virgen María, manteniéndola en su regazo a su Hijo muerto, en la oratoria sagrada y, a este respecto, se traen a colación las emocionadas consideraciones que sobre él hizo fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y meditación* (capítulo XV, 4), pero se olvidan del sermón de San Juan de Avila sobre la soledad de María, tanto o más emotivo en su descripción que el del escritor dominico⁴⁴. El tema de la *Dolorosa*, que a veces se confunde con la *Soledad*, es afín al anterior, nacido de las piadosas consideraciones sobre la vida de Cristo escritas por Juan de Caulibus, por mucho tiempo creídas de san Buenaventura⁴⁵. Se diferencia del anterior en que la Virgen es efigiada de pie, sola, llorando o llevando entre sus manos los clavos y la corona de espinas. La más popular *Dolorosa* entre las varias de Salzillo, aunque, a nuestro entender no la mejor, fue la de vestir, que le encargó la cofradía de Jesús, ampliamente imitada por sus muchos seguidores.

Otras muchas imágenes marianas salcillescas responden a variadas invocaciones: del Socorro y del Refugio, relacionadas con las almas del purgatorio y, por tanto con cofradías de ánimas, como la encargada por una de ellas, la de la parroquia de Santiago de Lorca,”con un ángel y cuatro



15. Retablo de Santa Ana, Murcia, Convento de Dominicas.



16. F. Salzillo: Virgen de las Angustias, Murcia, Parroquia de San Bartolomé.

ánimas, según y en la forma que demuestra el dibujo⁷⁴⁶; del Rosario o también de la Aurora, por el que cantaban a veces en su honor los miembros de la cofradía de dicho título procesionando a primeras horas de la mañana; de las Maravillas; de la Divina Pastora, esta última devoción difundida por los capuchinos y capuchinas, de las que era tan adicto Salzillo, pese a las diatribas que tal título provocaba en los ilustrados(fig.17); de La Luz, devoción propagada por los jesuitas y combatida hasta desaparecer con su extinción, según quedó dicho.

Por lo que hace a los santos elegidos para sus esculturas por Salzillo y sus comitentes son los tradicionales: el magistral san Jerónimo penitente,



17. F. Salzillo: *Divina Pastora* (desaparecida), Fotografía antigua.



18. F. Salzillo: *San Jerónimo penitente*, Catedral de Murcia, Museo.

firmado excepcionalmente en 1755 y con seguridad la mejor obra salida de las gubias del escultor (fig.18); el dinámico san Agustín, representado no tanto como obispo y padre de la Iglesia sino muy modernamente como debedador de herejías al modo del de Claudio Coello en el museo del Prado; los santos protectores y milagrosos de tanto arraigo popular como san Antonio abad, san Blas, san Roque, san Antonio de Padua; los fundadores medievales san Francisco de Asis y santa Clara, en cuyas imágenes del convento de Capuchinas el escultor recreó los efectos del arrobo místico; santo Domingo y santa Catalina de Siena que, con otros santos dominicos, pueblan los retablos del monasterio de Santa Ana; y también los santos recientes o recientemente canonizados, como santa Teresa de Jesús, san Pedro de Alcántara y san Juan de Dios. Deseo fijarme con especial atención en los llamados santos locales de la época visigótica, es decir los santos hermanos hijos de Severiano, duque de Cartagena, a saber Isidoro, Leandro, Fulgencio y Florentina, cuyas

imágenes fueron encargadas en 1755 por el Concejo de la ciudad en un clima de exaltación regionalista que reivindicaba para Cartagena haber sido la primera diócesis instituida en la península por el propio apóstol Santiago, que había desembarcado en su puerto al venir a España (figs. 19 y 20). El origen de estas fantasiosas invenciones se quería fundamentar en escritos pseuhistóricos como *La Cartagena de España, ilustrada*, de Isidro Soler, y *Extractos de fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares del obispado de Cartagena y reino de Murcia*, de Fernando Herminos⁴⁷.

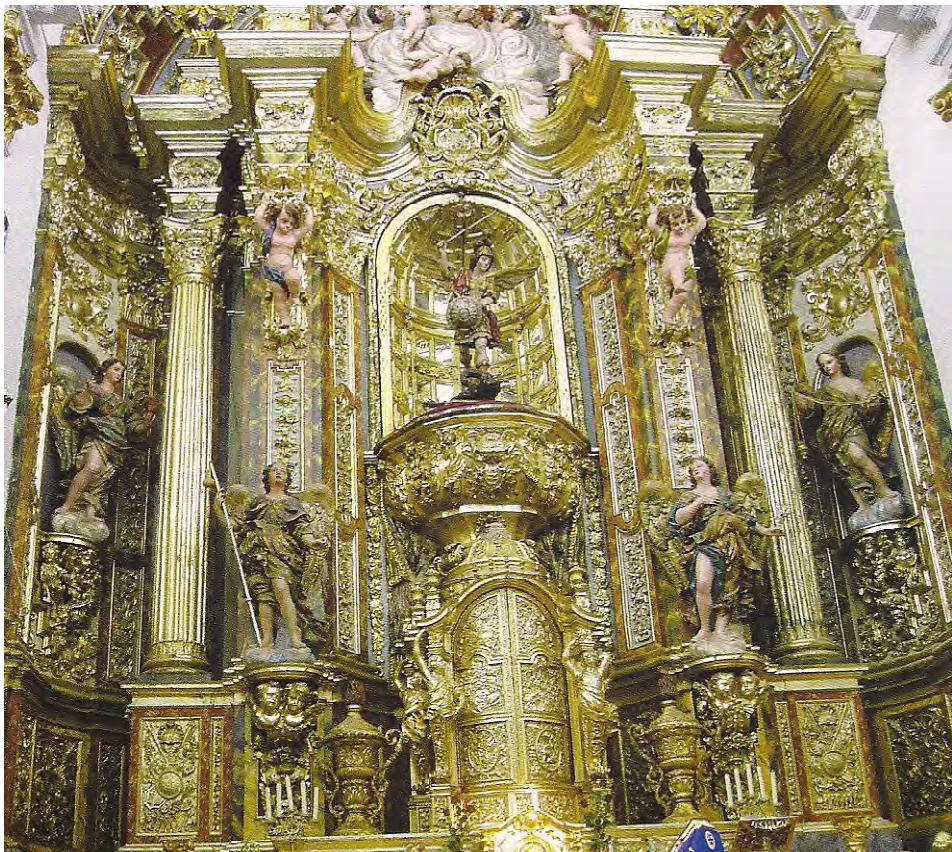
La representación del mundo angélico tuvo en Salzillo uno de sus más brillantes y apasionados cultivadores. Prescindo de la cantidad innumerable de cabezas de querubines o angelitos que acompañan a toda clase de imágenes de santos sosteniendo sus atributos o para denotar su calidad de habitantes celestes. En el retablo de la parroquia murciana de San Miguel realizó la talla de los tres arcángeles tradicionales, el propio san Miguel en la hornacina, y los santos Gabriel y Rafael sobre pedestales (fig..21) El caso es que, quizás para mantener el equilibrio bilateral, talló las figuras de otros dos arcángeles apócrifos, Uriel, con un incensario en la mano, y de otro, irreconocible al faltarle el atributo, a pesar de que la Iglesia nunca aprobó la existencia de estos nuevos arcángeles añadidos a los tres oficiales que parecen en la Biblia, pero cuya devoción se extendió desde Italia mediante numerosas estampas grabadas⁴⁸. En cambio no tiene nada de particular que Salzillo tradujese a imagen la nueva devoción al *Ángel de la Guarda*, que sí había consentido la Iglesia, opinando que éste cumplía la misma misión con cada ser humano individual que había tenido el arcángel Rafael para con Tobías. Excelente es la imagen salcillesca de esta advocación en la parroquia de San Nicolás⁴⁹, en la que el Ángel agarra de la mano a un niño que parece resbalar de un promontorio rocoso en que se asienta mientras que con el brazo izquierdo extendido le señala el cielo (fig.22).



19. F. Salzillo: *San Fulgencio*, Cartagena, Iglesia de Santa María de Gracia.



20. F. Salzillo: *Santa Florentina*, Cartagena, Iglesia de Santa María de Gracia.



21. *Retablo de San Miguel*, Murcia, Parroquia de San Miguel.



22. F. Salzillo: *Ángel de la Guarda*, Murcia, Iglesia de San Nicolás.

NOTAS

¹ He seleccionado estas noticias biográficas y otras que expongo a continuación de la literatura más antigua sobre Salzillo: Ceán Bermúdez (1800), VI, pp. 25-32; Conde de la Viñaza (1894), III, pp.337-342; Baquero Almansa (1913-1980), pp.207-250. Aporta numerosos documentos nuevos el libro más reciente, pero fundamental, de Sánchez Moreno (1945-1983); Sánchez Moreno (2006), 2 vols.

² Candel Crespo (1990-1991), pp. 45-50.

³ Sánchez Moreno (1945-1983), pp.49-50 y 53.

⁴ Sánchez Moreno (1945-1983), p.85.

⁵ Sánchez Moreno (2006), I, pp. 99, 366-367.

⁶ Torres Fontes (2003), pp.119-123.

⁷ Conde de la Viñaza (1894), p.340. Repite estas apreciaciones Baquero Almansa (1913-1980), p.223.

⁸ Sánchez Moreno (2006), I, pp.212-213.

⁹ Pardo Canalís (1965), p. 17.

¹⁰ Sánchez Moreno (2006), I, pp.284-356.

¹¹ Sánchez Moreno (2006), IV, p. 340.

¹² Vasari (1550-1991), I, p. 348.

¹³ Palomino (1724 -1947), pp. 810, 829, y 1093.

¹⁴ Vasari (1550-1991), I, p.535

¹⁵ Baxandall (1978), p.183.

¹⁶ Martín (1967), I, pp.202-203; véase Sanz (1993), pp. 29-30.

¹⁷ Mestre Sanchis (1979), pp.583-743; Callaghan (1989), pp.11-76; López-Guadalupe (2006), III, pp. 415-465.

¹⁸ García Mercadal (1962), III, p.118.

¹⁹ Martín Gaité (1969), pp.241-245.

²⁰ Arias de SAVEDRA y López-Guadalupe Muñoz (2002), pp.151-200.

²¹ Las cofradías Sacramentales apreciaban mucho en el siglo XVIII el ser vinculadas por un breve papal a la llamada “prima primaria” del convento romano de la Minerva. También acostumbraban, con ocasión de especiales calamidades, exponer el Santísimo durante 40 horas, devoción procedente de Lombardía en Italia, que se hizo consuetudinaria durante la celebración de los carnavales como ejercicio de expiación por los pecados y desórdenes cometidos en aquellos días.; véase al respecto Righetti (1956), II, pp. 541-546.

- ²² Han sido estudiadas especialmente por Alemán Illán (1989), pp.361-383.
- ²³ Gan Jiménez (1989), II, pp. 57-71.
- ²⁴ Era entonces obispo de Murcia-Cartagena don Diego de Rojas y Contreras. Este prelado, que no fue de los presentados para su elección por Carlos III, no se mostró favorable a dicha expulsión pero tampoco contrario, sino que adoptó una postura de fácil indiferencia; véase al respecto Rodríguez Casado (1962), pp.188-189.
- ²⁵ Moreno Valero (1984), III, pp.507-528.
- ²⁶ Peñafiel Ramón (1984), III, pp.580-596; Giménez López (1997), pp. 213-229.
- ²⁷ Domínguez Ortiz (1955), pp. 134-137; Mestre Sanchis (1979), III, pp.637-630; .
- ²⁸ Martín González (1988), pp. 33-43; Rodríguez G. de Ceballos (1990), pp. 115-127.
- ²⁹ No quiero citar más que algunos de los catálogos de exposiciones y monografías más recientes: [Catálogo] 1973; [Catálogo] 1984; [Catálogo] 1998; Belda Navarro (2001); Ramallo Asensio (2007).
- ³⁰ Conde de la Viñaza (1894), III, p.359.
- ³¹ Sin embargo las imágenes de vestir fueron muy criticadas por la jerarquía eclesiástica, que censuró continuamente esta práctica en los sínodos provinciales y diocesanos, al considerar que las imágenes así vestidas perdían el recato, el respeto y el decoro que había aconsejado el Concilio de Trento y, al acomodarse al lujo y la moda de cada situación, se convertían en imágenes profanas.
- ³² Muchas de estas leyendas están recogidas por Baquero Almansa (1914)
- ³³ Pardo Canalís (1963), pp. 3-17.
- ³⁴ Velasco (1984), pp. 153-163.
- ³⁵ Ares (1640-1964), p.152.
- ³⁶ Sobre este asunto se han publicado recientemente dos libros importantes: *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVIII* (2010), y García Sanz (2010).
- ³⁷ [Catálogo] (1998), pp.152-153.
- ³⁸ Mâle (1951), pp. 297-332; Knipping (1974), I, pp. 109-116.
- ³⁹ Belda Navarro (1986), pp.101-131.
- ⁴⁰ Gómez Moreno (1955), pp. 375-392; Stratton (1988), pp.1-127. Recuérdese que el obispo fray Antonio Trejo había declarado ya en 1623 a la Inmaculada patrona de la diócesis de Cartagena–Murcia y dos años después trasformó el trasero de la catedral murciana en suntuosa capilla dedicada a la Inmaculada Concepción de María.
- ⁴¹ Emminghaus (1973), V, pp. 168-190
- ⁴² Pacheco (1650 - 1990), p. .582; Interián de Ayala (1782-1883), III,pp.162-163.
- ⁴³ Belda Navarro (1990), pp.51-71..
- ⁴⁴ San Juan de Ávila (1997)
- ⁴⁵ Véase sobre todos estos temas Rodríguez G. de Ceballos (1990), II, pp.80-90.

⁴⁶ Sánchez Moreno (1945-1983), I, p.60.

⁴⁷ Belda Navarro (1991), III, pp. 125-138.

⁴⁸ Mãle (1951),pp.298-300; Knipping (1974), I, pp.123-125.

⁴⁹ La devoción al Ángel de la Guarda no fue reconocida por la Iglesia hasta 1671. El jesuita Martín de Roa escribió ya en 1632 *Beneficios del Santo Ángel de Nuestra Guarda*, Córdoba 1632..

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia ...*(2010)
Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVIII (coordinador Rafael Ramos Sosa). Sevilla, Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario, 2010
- Alemán Illán (1989)
 ALEMÁN ILLÁN, Anastasio: “Sociabilidad, muerte y religiosidad popular. Las cofradías de Murcia durante el siglo XVIII”, en *La religiosidad popular*, II: *Vida y muerte. La imaginación religiosa*. Barcelona, Anthropos y Fundación Machado, 1989, pp.361-383.
- Ares (1640-1964)
 ARES, Antonio: *Discurso del origen ilustre ...de la misteriosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid...*, Madrid, 1640, inserto en *Fuentes para la Historia de Madrid y su Provincia*, recopiladas por José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1964.
- Arias de SAVEDRA y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (2002)
 ARIAS DE SAVEDRA, Inmaculada y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis: “Religiosidad popular e Ilustración. Las Cofradías de Murcia en 1771”, en el libro *La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 2002, pp.151-200.
- Baquero Almansa (1913-1980)
 BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, 2ª edición, 1980.
- Baquero Almansa (1914)
 - *Pasionaria murciana*, Murcia 1914.
- Baxandall (1978)
 BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Belda Navarro (1986)
 BELDA NAVARRO, Cristobal “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”. *Imafronte*, 2, 1986, pp.101-131.
- Belda Navarro (1990)
 - “Imaginería y retablistica en el convento de Santa Ana”, en *El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura y Universidad de Murcia. 1990, pp.51-71.
- Belda Navarro (1991)
 - “Patronos y mentores del arte pasionario español. Un fenómeno singular en la Murcia del siglo XVIII”.

Lecturas de Historia del Arte, Vitoria, Euphialte, 1991, III, pp. 125-138.

Belda Navarro (2001)
- *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, Darana Caja Murcia, 2001.

Callaghan (1989)
CALLAGHAN, William J.: *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, Nerea, 1989.

Candel Crespo (1990-1991)
CANDEL CRESPO, Francisco: "Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo". *Imafronte*, Universidad de Murcia, 6-7, 1990-1991, pp. 45-50 .

[Catálogo] (1973)
Salzillo(1707-1783). Exposición Antológica en la iglesia de San Andrés de Murcia, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

[Catálogo] (1984)
Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII. Murcia, Comunidad Autónoma, 1984.

[Catálogo] (1998)
Francisco Salzillo. Imágenes de Culto. Madrid, Fundación Central-Hispano y Obispado de Murcia, 1998.

Ceán Bermúdez (1800)
CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. VI, Madrid, viuda de Ibarra, 1800., pp. 25-32;

Conde de la Viñaza (1894)
Conde de la Viñaza: *Adiciones al Diccionario Histórico...de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. III, IV, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894.

Domínguez Ortíz (1955)
DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española del siglo XVIII*. Madrid, C.S.I.C, 1955.

Emminghaus (1973)
EMMINGHAUS, J.H.: "Anna, mutter Mariens", en *Lexikon der christlichen Ikonographie*. V, Friburgo, Herder, 1973, pp. 168-190.

Gan Jiménez (1989)
GAN JIMÉNEZ, Pedro: "El sermón y el confesonario, formadores de la conciencia popular", en *La religiosidad popular, II: Vida y muerte. La imaginación religiosa*. Barcelona, Anthros y Fundación Machado, 1989, pp. 57-71.

García Mercadal (1962)
GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. III, Madrid, editorial Aguilar, 1962.

García Sanz (2010)
GARCÍA SANZ, Ana: *El Niño Jesús en el monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2010.

Giménez López (1997)
GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique: "La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III", en *Expulsión y exilio de los jesuitas españo-*

les. Alicante, Universidad, 1997, pp. 213-229.

Gómez Moreno (1955)
GÓMEZ MORENO, Manuel: "La Inmaculada en la escultura española". *Miscelanea Comillas*, 23, 1955, pp. 375-392

Interian de Ayala (1782-1883)
INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, 1782, ed. moderna de J.Subirana, Barcelona, 1883, III, pp.162-163.

Knipping (1974)
KNIPPING, John B.: *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*. I, Leiden, R. De Graaf, 1974.

López-Guadalupe (2006)
LÓPEZ-GUADALUPE, Miguel Luis: "Religiosidad institucional y religiosidad popular", en *Historia del Cristianismo*, tomo III, *El mundo moderno*. Madrid, Trotta y Universidad de Granada, 2006, pp. 415-465.

Mâle (1951)
MÂLE, Emile: *L'art religieux de la fin du XVI siècle et du siècle XVII. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. París, Picard, 12ª ed., 1951, pp.

Martín (1967)
MARTÍN, I.: "Luis Belluga y Monacada", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, Instituto Enrique Florez, C.S.I.C., 1967, I, pp.202-203.

Martín de Roa (1632)
MARTÍN DE ROA: *Beneficios del Santo Ángel de Nuestra Guarda*, Córdoba 1632.

Martín Gaité (1969)
MARTÍN GAITE, Carmen: *Melchor de Macanaz, otro paciente de la Inquisición*. Barcelona, Editorial Destino, 1969.

Martín González (1988)
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, volumen monográfico dedicado a Carlos III. Madrid, nº 12-14, 1988, pp. 33-43.

Mestre Sanchis (1979)
MESTRE SANCHIS, Antonio: "Religión y cultura en el siglo XVIII español", en *Historia de la Iglesia en España*, tomo IV: La Iglesia en los siglos XVII y XVIII. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp.583-743.

Mestre Sanchis (1979)
- "Religión y cultura en el siglo XVIII español", *Historia de la Iglesia en España*, III, 1979, pp.637-630; .

Moreno Valero (1989)
MORENO VALERO, Manuel: "La Escuela de Cristo. Su vida, organización y espiritualidad", en *La religiosidad popular*, II: *Vida y muerte. La imaginación religiosa*. Barcelona, Anthropos y Fundación Machado, 1989, III, pp.507-528.

Pacheco (1650 - 1990)

PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*, Sevilla, 1650, ed. de B.Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.

Palomino (1724-1947)

PALOMINO, Antonio: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724, edición de M.Aguilar, Madrid, 1947.

Pardo Canalís (1963)

PARDO CANALÍS, Enrique: "Valoración retrospectiva de Salzillo". *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 48, 1963, pp. 3-17.

Pardo Canalís (1965)

- *Francisco Salzillo*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, 1965.

Peñafiel Ramón (1989)

PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio: "Un caso especial de vida eremítica en el siglo XVIII. Los *hermanos de la Luz* en Murcia", en *La religiosidad popular*, II: *Vida y muerte. La imaginación religiosa*. Barcelona, Anthropos y Fundación Machado, 1989, pp.580-596

Ramallo Asensio (2007)

RAMALLO ASENSIO, Germán: *Francisco Salzillo, escultor*. Madrid, Arco Libros, 2007.

Righetti (1956)

RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

Rodríguez Casado (1962)

RODRÍGUEZ CASADO, Vicente: *La política y los políticos en el reinado de Carlos III*. Madrid, Rialp, 1962, pp.188-189.

Rodríguez G. de Ceballos (1990)

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso "La literatura ascética y la retórica cristiana en el arte de la edad moderna: el tema de la Soledad de la Virgen", en *Lecturas de Historia del Arte.*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1990, II, pp.80-90.

Rodríguez G. de Ceballos (1990)

- "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclacismo español y las ideas jansenistas", en *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, Instituto Ephialte, 1990, II, pp.115-127.

San Juan de Ávila (1997)

San Juan de Ávila: "Sermones", *Obras completas*, III. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

Sánchez Moreno (1945 - 1983)

SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia 1945, 2ª edición, Conserjería de Cultura y Educación, 1983.

Sánchez Moreno (2006)

- *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del archivo histórico provincial de Murcia*. 2 vols. Murcia, Comunidad Autónoma, Conserjería de Educación y Cultura, 2006.

Sanz (1993)

SANZ, León: *Entre Austrias y Borbones: El archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid, 1993.

Stratton (1988)

STRATTON, Suzanne: "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº 2, 1988, pp.1-127.

Torres Fontes (2003)

TORRES FONTES, Juan: "La Cofradía de Jesús y su autonomía". *Murgetana*, 108, 2003, pp.119-123.

Vasari (1550-1991)

VASARI, Giorgio: *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani...*, edición conforme a la primera de Lorenzo Torrentino en 1550, Turín, Einaudi, 1991, I, p. 348.

Velasco (1984)

VELASCO, Concepción de la Peña: "Francisco Salzillo primer director de la Escuela patriótica de dibujo (1779-1783)", en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Comunidad Autónoma, 1984, pp. 153-163.

JESÚS RECOGIENDO LAS VESTIDURAS, UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Antonio Rafael Fernández Paradas

Rubén Sánchez Guzmán

Resumen

El artículo investiga el origen iconográfico del Cristo recogiendo sus vestiduras tras la Flagelación, centrándose en el que se representa caído sobre el suelo, así como sus fuentes tanto grabadas como literarias y su posterior desarrollo plástico. Se analizará el desarrollo del tema desde un punto de vista global, desde sus orígenes centroeuropeos, a su posterior difusión a España y América Latina, pasando por la decisiva influencia ejercida por el arte Flamenco a la plástica hispana a mediados del siglo XVII.

Abstrat

The article investigates the iconographic origin of the Christ gathering his vestments after the Flagellation, centring the one that is represented fallen on the soil, as well as his both recorded and literary sources and his later plastic development. The development of the topic was analyzed from a global point of view, from his Central European origins, to his later(posterior) diffusion to Spain and Latin America, passing for the decisive influence exercised by the Flemish art to the Hispanic plastic arts in the middle of the 17th century.

“Oh vosotros cuando pasáis por el camino
mirar y ved si hay dolor comparable a mi dolor”.

Lamentaciones de Jeremías, 1, 12.

I. INTRODUCCIÓN

Antequerano Padre del Mayor, confieso qué he pecado. No me bastó con saber que eras la personificación de Dios Padre en la tierra. Quise saber más. Quise saber quien eras, de donde venías y porque existías.

Nace este trabajo con la incertidumbre de que todavía quedaba, y quedará, algo por contar. Hasta ahora el tema que nos ocupa, el de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación, había partido de la consideración de su rareza dentro de la iconografía religiosa y especialmente atípico en lo que se refiere a la imaginería pasionista. Las imágenes del *Señor del Mayor Dolor* de los Mora, la que realizará Andrés de Carvajal y Campos, en el año 1771, para la Colegiata de San Sebastián de Antequera, y las obras de Murillo, acaparan gran parte de la bibliografía sobre el tema. De la lectura de estas publicaciones son varias las conclusiones a las que podemos llegar: la singularidad del tema, su fiel reflejo de la mentalidad barroca, su relación con la literatura mística de la época (la barroca), su producción casi exclusivamente española, y más concretamente la relacionada con las escuelas andaluzas, y su delimitación en los siglos XVII y XVIII.

Hasta siete variantes iconográficas ha dado el tema de sí. Dado la amplitud a la que se prestó en hecho, tanto en número de obras como en espacio geográfico, el objeto de este estudio será el modelo en el que la imagen de Jesús, independientemente del soporte en el que esté realizada, apoya las rodillas sobre el suelo, extendiendo el cuerpo, arqueándolo o no, haciendo el amago de recoger sus vestiduras, aparezcan éstas o no. Quedan descartados los modelos en los que la figura se presenta erguida, arrodillada (con el tronco recto), o aquellas que aparecen recostadas. También descartamos aquellas que literalmente están “tiradas” por el suelo.

Estudiamos aquí unas 28 pinturas, sobre tela o tabla, (alguna de ellas, aparecida en el mercado del arte); más de 8 grabados, además de los que partiendo de una temática pagana sirvieron para configurar los diferentes modelos; 3 dibujos; hasta 23 esculturas, entre las que destaca algún relieve y unas seis obras desaparecidas. En lo que se refiere a la literatura, más de una veintena de autores, entre los siglos XV y XVIII hacen referencia al momento en el que Jesús, después de la flagelación recoge sus vestiduras. Recogemos obras producidas entre los siglos XV y XX. Desde Granada a Sevilla, pasando por Antequera, Archidona, Málaga, Écija, Osuna, Montilla, Lucena, Benamejí, Alcalá la Real, Madrid, Brujas y Aalst en Bélgica, Gross Osingen (Alemania), Colombia, México, Guatemala, Bolivia, etc. contaron con la representación de Cristo recogiendo sus vestiduras. Parece ser, que parte de esta gran familia ha permanecido en el olvido.

En lo referente al método de trabajo, tres han sido los niveles en los que desarrolló la labor de documentación, a saber: 1º recopilación de bibliografía, realizada a dos fases: autores que han tratado el tema, y autores/obras, que recogen el momento iconográfico a estudiar. 2º Compilación de fuentes grabadas y 3º obras físicas.

La revisión de la literatura producida entre los siglos XV al XX, fue una tarea ardua. Establecer una relación causa/efecto, literatura/obra, requería realizar una búsqueda razonada y desde diferentes puntos de vista. El procedimiento de compilación fue el siguiente: textos religiosos oficiales, apócrifos, vidas de Cristo, historias de la Pasión, vidas de la Virgen, vidas de santos, revelaciones, poesía, biografías de artistas y tratados de iconografía. Si queríamos ampliar el modelo de estudio más allá de los límites de la Contrarreforma, y romper con la idea de Cristo recogiendo sus vestiduras versus barroco, se imponía la amplitud de fechas en la recopilación de la documentación. La *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América*, de Melquíades Andrés fue nuestro punto de partida, Concretamente el capítulo titulado *Mil doscientas obras espirituales (1485-1750)*, nos indicó el camino a seguir.

En un segundo nivel se procedió a la recopilación de las fuentes grabadas que podrían haber servido de modelo a los creadores que trataron el tema. Hasta el momento los autores habían recogido aquellos grabados en los que solo se representaba a Jesús recogiendo sus vestiduras, a imagen y semejanza de las producciones pictóricas y escultóricas. Si queríamos llegar más allá, se hacía necesario una revisión exhaustiva de todas aquellas figuras que presentasen la misma colocación corporal. Teniendo esta visión general podríamos establecer un origen y una patria a nuestros cristos recogiendo sus vestiduras. Resulta curioso que fuese la satírica alemana la que diese uno de los prototipos que posteriormente se convertiría en Jesús recogiendo sus

vestiduras. Armados de una estricta paciencia revisamos completos el *Illustrated Bartsch*, y el *Hollstein*, en sus diferentes ediciones. A esto se añadió los repertorios de grabados de la Biblioteca Nacional, los del Escorial, el Museo Municipal de Madrid, y alguno que otro más.

Gracias a Dios que estamos en la sociedad de la información. Teníamos los autores que habían tratado el tema, las fuentes literarias y los grabados en los que se inspiraron. Solo faltaban las obras físicas. Entonces apenas conocíamos una docena de obras.

Dejando de lado, de momento, la literatura mística, señalaremos aquellos autores que hasta el momento han tratado el tema. Se hace necesario diferenciar dos grupos: por un lado los que reseñan el modelo o alguna obra concreta, preferentemente en monografías colectivas o catálogos de exposiciones; y aquellos que dedican un texto completo solo al tema ó algún modelo concreto y sus fuentes.

De entre los del primer grupo, todo parece indicar, que es Pacheco con su *Arte de la Pintura*, (1649) el primero en tratar el asunto, recogiendo una carta de 1609. Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario* (1800) hará lo propio. A grandes rasgos, habrá que esperar a los años 20 y 30 del siglo XX, para volver a encontrar referencias. Gallego y Burín lo hará en su libro *José de Mora* (1923) y Mâle en su *Arte religiosa de la contrarreforma* (1932). Orozco Díaz volverá a tratarlo en *Manierismo y Barroco* (1970). Desde finales de los 80 Martínez Medina será el autor que más veces ha tratado el tema: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y Barroca* (1989) y *Jesucristo y el emperador cristiano* (2000). López-Guadalupe Muñoz en su obra *José de Mora* (2000), lo cita en referencia a la producción del escultor granadino.

Al segundo grupo pertenecen las obras *Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor* (1986) de Martínez Medina, *Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez y el Alma Cristiana* (1991) de Rodríguez G. De Ceballos, *Una Nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las Vestiduras* (1994) de González de Zárate y Vanderbroeck, *Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta* (1997) y *Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español* (2007) de López Plasencia.

Esta es, pues, Padre, tú historia, la de todos aquellos que te precedieron, y la de aquellos que estuvieron por llegar.

II. MODELOS Y VARIANTES DEL TEMA DE ESTUDIO

Aunque nuestro modelo de estudio queda ya definido, no así sus variantes, se hace necesario dar unas pinceladas sobre las diferentes representaciones que ha dado de sí el asunto. Hay que partir del hecho del juego que puede llegar a dar un cuerpo semidesnudo, y si este es el del Hijo de Dios quedan muchas cosas justificadas. Pocos son los momentos de la vida de Cristo o de la Pasión en los que los artistas pueden disponer de su cuerpo en todo su esplendor. Jesús es desatado de la columna, y esta casi desnudo. El artista se convierte en un espectador en primera fila, y se recrea con la belleza del cuerpo, en el trazado de la musculatura o con la posibilidad de movimientos infinitos. Y si el artista es espectador en primera fila del hecho, también lo es del momento en el que le ha tocado vivir, y si este es el barroco, casi seguro que se recreará en detalles mínimos, desde el esfuerzo que supone un cuerpo arrastrándose sobre su propia sangre, a los instrumentos del martirio, que ha bien seguro ocuparan un lugar preferentes.

Tipo 1. Comenzando por el modelo más antiguo, que desde al menos el siglo XV aparece perfectamente codificado, que presenta a Cristo de pie, con el tronco más o menos arqueado, veremos que hasta que llega al suelo las posibilidades son de lo más variadas. Por tomar tres ejemplos en siglos y geografías diferentes podemos señalar la xilografía flamenca de Cristo recogiendo sus vestiduras anterior a 1440 y que al menos hasta 1870 se localizaba en la Delbecq's Collection de Gante¹, o más cercanos a nosotros el caso de Zurbarán de 1661, en el lienzo de la Parroquia de San Juan Bautista, Jadraque (Guadalajara) o la magistral escultura de Luís Salvador Carmona (1760) en la Clerecía de Salamanca (Fig.1).

Tipo 2. El siguiente sería aquel que presenta las dos rodillas al suelo, mantiene el tronco recto y sostiene o hace el intento de recoger el paño entre sus manos. Ejemplos serían el desaparecido de Alonso de Mena, el Cristo del Rayo (quemado en 1931) de Málaga o el de José Gabriel Martín Simón realizado en 1948 y conservado en la Iglesia de la Consolación de Alcalá la Real (Jaén).

Tipo 3. El grabado de Willem Panneels (1631)², el Cristo caído después de la flagelación (óleo sobre tabla) en la Iglesia de San Gery (Baudour, Bélgica), la escultura de Pedro Lugo Albarracín, en la Iglesia de Santa Fe de Bogota (Colombia), el Señor del Desmayo en Tamazulapan, Oaxaca (México), el desaparecido Señor del Perdón de Carvajal (Fig.2), o el de Francisco Palma Burgos que sustituye al de Carvajal en la Iglesia de los capuchinos de



1. Luis Salvador Carmona: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Salamanca: Iglesia de la Clerecía.

Antequera, entre otros, presentan en común su postura: aparecen recostados, se nos presentan de frente, con las dos piernas en paralelo y el tronco levantado del suelo. Intentan recoger el paño con sus manos, salvo los casos de Carvajal y Palma Burgos que las presentan atadas y apoyadas sobre una piedra.

Tipo 4. El paso siguiente sería el que es objeto de este artículo: Jesús apoya las rodillas en el suelo y extiende el cuerpo para recoger sus vestiduras. Quizás sea este el que más posibilidades ha dado a los artistas. A grande rasgos se resumen en tres las variantes que ha dado de sí. Un primer conjunto (4.A) estaría formado por aquellos ejemplares en los que el tronco en paralelo al suelo, y lo constituyen obras como el lienzo de Antonio Arias, de 1651, conservado en el Convento de las Carboneras de Madrid, o el Señor del Mayor Dolor de Carvajal (1771) en Antequera. Las obras de los Mora o el Cristo Flagelado de la Iglesia de Santo Domingo de Ciudad de Guatemala (Guatemala), serían ejemplos adscritos también al primer grupo. Un segundo grupo (4.B) estaría compuesto por aquellas obras en las que el tronco presenta un arqueamiento pronunciado desde los hombros a las rodillas, y



2. Andrés de Carvajal y Campos: *Cristo del Perdón* (destruido). Antequera (Málaga): Iglesia de los Capuchinos.

las manos apoyan sobre el suelo, o recogen el paño a muy corta distancia del piso. Ejemplos serían el grabado de Cornelis Galle “El Viejo”, de hacia 1640, el de Jan Saenredam, conservado en el Monasterio Agustino de Zwartzusters, la tela atribuida a Pedro Anastasio Bocanegra, conservada en el convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Granada, o la escultura anónima del Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia). El tercer grupo (4.C) lo forman las obras que apoyan las rodillas en el suelo, extienden el cuerpo, arqueándolo o no, y en general no apoyan las manos sobre el suelo y sosteniendo el paño entre sus manos a una distancia mayor del pavimento. Ejemplos serían los lienzos de Gérard Seghers (Amberes, 1591-1651), de los Museos de Bellas Artes de Nancy y Reims en Francia.

Algunas de las obra conservadas, generalmente dentro del grupo cuatro, no se ajustan exactamente a ninguno de los tres subgrupos establecidos, sino que presentan características híbridas de varios de ellos (4.D).

Tipo 5. El último grupo es aquel que esta formado por obras en la que la característica común en la cercanía de la cabeza y los hombros al suelo. Normalmente los brazos quedan extendidos hacia delante. El ejemplo más representativo podría se la escultura anónima (1799) conservada en Girardota (Colombia).

III. AL PRINCIPIO FUE... LAS FUENTES LITERARIAS Y SU RELACIÓN CON EL MODELO ICONOGRAFICO

“Querer estudiar cada uno de los grandes artistas de este tiempo, como si se tratase de individuos aislados, sin preguntarse lo que debían al pensamiento de la iglesia, sería estudiar los planetas sin saber que giran alrededor del Sol”³. Según la bibliografía publicada hasta el momento, nuestro modelo iconográfico debió ser el mejor resultado material de la contrarreforma: los franciscanos y Álvarez de Paz dicen esto, y estas son las obras que lo demuestran. Todo lo demás es rareza, Andalucía, barroco y misticismo. La Iglesia, no solo pensó durante la Contrarreforma, que lo hizo bastante, sino que hay todo un sustrato que llega desde el medievo y enlaza directamente con la sociedad barroca. Nuestros místicos se entretenían leyendo viejos libros que andaban por ahí amontonados, unas pocas mentes privilegiadas aportaban conocimiento nuevo (bibliometría), la mayoría viven de las rentas.

Sería absurdo no reconocer la importancia de según que obras, pero también lo es obsecarse en que solo esas tuvieron algo que decir. Al igual que hemos comprobado que las obras materiales conservadas son bastante más de las que se venían contando, con este capítulo pretendemos enriquecer el punto de vista, de lo que nuestros pensadores, sea un religioso o Pacheco, podían manejar entre sus manos a la hora de crear nuevo conocimiento. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación no fue un invento de los siglos XVII y XVIII, ya que desde la Edad Media el tema andaba latente en el ambiente. Literatura, poesía y tratados artísticos se hicieron eco del pasaje. Lo que si aportó el periodo fue el concepto barroco del espacio, movimiento y el punto de vista. Si no miramos más allá del barroco, no cabría entender el grabado de Johan Sadeler I (1550-1600), el lienzo conservado en el monasterio agustino de Zwarzusters, Brujas, o el relieve en piedra conservado en el Bayerlsches nationalmuseum de Munich, entre otras, que se consideradan realizadas en el siglo XVI. Si tomamos como ejemplo la tela de Brujas, llama la atención la “no” composición de lugar, hecho que demuestra que hubo vida antes de los Ejercicios Espirituales. De esta manera, y como apuntaremos más tarde, si no entendemos el grabado de Baldung Grien, fechado en 1513, no podremos entender al Cristo del Mayor Dolor de Carvajal.

1. LAS FUENTES LITERARIAS DEL MODELO

Partiendo del hecho de que fue mucho y variado lo que se publicó, con la siguiente relación se pretende ejemplificar obras representativas de diferentes periodos, autores y tendencias, recogiendo pasajes de místicos, historias de la pasión, vidas de la Virgen y de los santos, revelaciones, poesía y tratados de iconografías. Hasta ahora ha sido una constante destacar que el tema no estaba recogido en las Sagradas Escrituras, quizá si lo estuviese sería el Espasa y no la Biblia.

Los pasajes que presentamos están ordenados por la fecha de la primera edición de la obra, según recoge Melquíades Andrés en su *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América* y conforme al Palau⁴. En el caso de Santa Brígida se recoge la fecha de compilación y edición por parte del Obispo Alfonso Pecha, no la de la primera edición latina, publicada en 1492. En algunos casos se ha consultado la primera edición, en otras ediciones posteriores o alguna reproducción facsimilar. Tomamos también de Melquíades el número de ediciones de algunos ejemplares.

Recogemos 21 obras publicadas entre 1377 y 1800. 3 Corresponden (si tomamos como referencia la primera edición latina de las Celestiales Revelaciones) al siglo XV, 8 al XVI, 9 al XVII y 1 al XIX. De ellas 9, fueron publicadas antes de la primera edición de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola en 1548. La publicación, en 1605, de las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* de Luís de la Puente, iba precedida de 11 obras que reseñaban el momento en el que Jesús recoge las vestiduras. La publicación de la obra de Álvarez de Paz contaba con 14 precedentes. De las obras recogidas por lo menos cuatro fueron auténticos “best seller”, según Melquíades Andrés. Del *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa* (1506), de Juan de Padilla, impreso en Sevilla, se editaron más de 15 ediciones; de la *Subida al Monte Sión*, de Bernardino (1535) de Laredo, seis; el “Premio Planeta” se lo llevó Luís de la Puente, de su obra *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* (1605), se editaron mas de 377 ediciones, en las lenguas mas pintorescas: 35 ediciones en castellano completas y 46 en compendio; 108 en francés; 62 en italiano; 40 en latín; 34 en alemán; 8 inglés; 7 en portugués; 3 en bohemio; 27 en flamenco; 6 en polaco y 1 árabe. Es curioso destacar el hecho que el área germánica, Flandes y Polonia contasen en total con 70 ediciones. El morbo vende, el proceso inquisitorial abierto contra María Jesús de Ágreda hizo que de su libro *Mística ciudad de Dios* (1670) se editasen mas de 30 ediciones. El siguiente cuadro resume brevemente el contenido de los pasajes literarios:

RESUMEN DE CONTENIDO DE LOS PASAJES LITERARIOS

Lugar donde se desarrolla la escena

1495. Pedro Jiménez de Pregano⁵. Casa

1499. San Buenaventura⁶. Casa

1651. Martín de la Madre de Dios⁷. Sala o patio

1659. San Buenaventura⁸. Palacio.

Condiciones Climatológicas. Sensación de Frío

1495. Pedro Jiménez de Pregano⁹

1499. San Buenaventura¹⁰

1535. Bernardino de Laredo¹¹

1670. María Jesús de Ágreda¹²

Espectadores con realmente contemplaron la escena

1590. Juan Basilio Santero¹³

1652. Alonso Villegas¹⁴

Hecho de desatar a Cristo.

Recogido por la mayoría de los autores

1551. Antonio Aranda¹⁵. Resalta como le desatan los pies

Pasajes en los que se le indica que se vista.

Recogido por la mayoría de los autores

1551. Antonio Aranda¹⁶. Resalta como le desatan los pies

Pasajes en los que se le indica que se vista.

1526. Francisco Sánchez del Campo¹⁷

1551. Antonio de Aranda¹⁸

1590. Juan Basilio Santero¹⁹

1623. *Tratado de Devotísimas y muy lastimosas contemplaciones...*²⁰

1651. Martín de la Madre de Dios²¹

1670. María Jesús de Ágreda²²

Pasaje en los que “busca” las vestiduras

1495. Pedro Jiménez de Pregano²³

1499. San Buenaventura²⁴

- 1506. Juan de Padilla²⁵
- 1609. Francisco Pacheco²⁶
- 1652. Alonso Villegas²⁷.

Pasajes en los que se “agacha”, “inclina” o “recoge las vestiduras

- 1512. San Buenaventura²⁸
- 1526. Francisco Sánchez del Campo²⁹
- 1605. Félix Lope de Vega³⁰
- 1623. *Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones...*³¹

Pasajes en los que “cae” a tierra o se “arrastra”

- 1605. Luís de la Puente³²
- 1619. Diego Álvarez de Paz³³
- 1652. Alonso Villegas³⁴

Autores que solo indican que se viste

- 1377. Santa Brígida³⁵
- 1501. Gonzalo de Ocaña³⁶
- 1533. Pedro de Alcántara³⁷

Autores que inciden en la sangre

- 1377. Santa Brígida³⁸.
- 1495. Pedro Jiménez de Prejano³⁹
- 1603. Luís de la Puente⁴⁰
- 1619. Alonso Villegas⁴¹.

Autores que recogen la prohibición de que se lave las heridas

- 1533. Pedro del Alcántara⁴²

Pasajes en los que se indican que le quitan las vestiduras de las manos y juegan con ellas

- 1651. Gonzalo de Ocaña⁴³
- 1670. María Jesús de Ágreda⁴⁴

Hechos varios

- 1501. Gonzalo de Ocaña⁴⁵. Enlaza el hecho con la coronación de espinas.
- 1609. Francisco Pacheco. “Por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa”
- 1659. San Buenaventura. Arrastran a Cristo⁴⁶
- 1670. María Jesús de Ágreda⁴⁷. La Virgen intercede.

Una primera consideración a tener en cuenta es ¿Dónde se desarrolla la escena?, ¿En que condiciones? Y ¿Que elementos aparecen en ella? De la muestra de autores recogidos, solo cuatro, dos en el siglo XV y dos en el XVII, dan un breve reseña al lugar donde se desarrolla la escena: los dos primeros hacen referencia a una casa, el tercero a una sala o patio y Buena-ventura a un palacio. De manera directa o indirecta, se cita la Columna y los sayones. Solo con María Jesús de Ágreda en 1670 aparecen los ángeles, la Virgen y el demonio. Desde 1495 aparecen expresiones como “mírale”, y a lo largo de los siglos XVI y XVII la locución general será “contempla ánima”. A nivel literario contrasta la economía de medidos con la que se construye la escena, a diferencia de las fuentes grabadas y materiales conservadas, con el número de referencias, 10 en total, hacia el espectador/lector que se introduce en la obra para presenciar y hacer propio el dolor y sufrimiento del Señor. En relación a esto será una constante inscripciones en los grabados y telas que nos hagan parte de la austera escenografía donde Jesús recoge sus vestiduras. Juan Basilio Santero en 1590 y Alonso Villegas en 1652 se saltan el hecho literario y enlazan sus obras directamente con el hecho real: “y según conjeturan algunos contemplativos”, y “dizenlo algunos contemplativos”. Cuatro autores, en tres siglos diferentes, hacen referencia a las condiciones climatológicas. La sensación de frío permite crear mayor dramatismo en la escena, da pie a resaltar hechos relacionados con la sangre y las llagas y sitúa al “alma contemplativa” en una posición preferente respecto al Nazareno.

La mayoría de los autores tratados recogen el hecho de desatarle las manos, pero en 1551 Antonio Aranda se centra el hecho de como le desatan lo pies y tiene fuerzas para levantarse, lo cual no tiene precedentes en las obras tratadas.

Tenemos donde y que condiciones climatológicas se desarrolla la escena, los espectadores directos y las ánimas que contemplamos el drama. Solo nos falta el protagonista, y es aquí donde vienen los matices. Que Jesús recoge sus vestiduras es un hecho, y lo hace desde antiguo. Cinco son las posibilidades que la construcción del momento, según la literatura, ha dado de sí: autores que reseñan como a Cristo se le indica que se vista; autores que solo indican que se viste; pasajes en los que “busca” las vestiduras; textos en los que se “inclina”, “agacha” o “recoge”; y aquellas obras en las que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra”, normalmente sobre su propia sangre.

Los dos primeros matices, el hecho que le indiquen que se vista y que lo haga sin que nadie se lo mande, hacen suponer que una vez desatado, se levante o no, tuvo que realizar el acto físico, y como consecuencia establece un punto de inicio sobre el que algún artista pudo partir. Aun así una cosa es

suponer que “hace algo” y otra es leer de manera expresa que “busca” algo. Mientras que se demuestre lo contrario, Jesús se viste desde 1377, pero “busca” sus vestiduras, hasta donde sabemos de momento, desde 1495. También “busca” en 1499, 1506 y 1609. Los años finales del XV y principios del XVI, fueron propensos a “buscar”, y curiosamente la obra de Juan de Padilla (1506), fue uno de los “best seller” del momento. Pero si una cosa es buscar en abstracto, otra lo es que se “agache”, “incline” o “recoja” las vestiduras. El artista antes se movía en el mundo de las posibilidades, ahora sabemos que Cristo esta relativamente cerca de suelo, aunque las opciones, como recogemos mas arriba, sean de lo más variadas. La obra de San Buenaventura *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo* (1512), se sitúa como la primera en la Jesús recoge sus vestiduras: “contempla aquella inmensa, é incomprendible majestad de Rey de Reyes como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”. Francisco de Sánchez del Campo estará en esta misma línea, siendo también el motivo de inspiración para el poema “Los cinco Misterios Dolorosos” de Lope de Vega.

Si hasta ahora no hay una mención expresa de cómo esta representada la figura de Cristo, la carta de Pacheco fechada el 13 de octubre de 1609 supone todo un precedente iconográfico: “por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa”. ¿Se refiere acaso al modelo que esta arrodillado?

El quinto y último de los matices que señalamos era aquel en el que Cristo “cae a tierra” y se “arrastra” sobre su propia sangre. Junto con lo dicho por Pacheco son los dos únicos momentos en los que realmente se asienta un punto de inicio iconográfico. Archí conocidas y publicadas son las obras de Luís de la Puente (otro de los “best seller” del momento) y Diego Álvarez de Paz, 1605 y 1619 respectivamente. Añadimos a Alonso Villegas (1652), que presenta pocas diferencias con respecto a los anteriores. Las obras de los Jesuitas son presentadas como el paradigma de la manifestación artística de la “composición de lugar” ignaciana, en ellas se fusionaba la composición de lugar previa a la meditación con la meditación misma, dando como resultado un texto sumamente visual de ahí el éxito obtenido entre los fieles, además de cómo fuente iconográfica de creación de nuevos temas o variantes de los ya existentes

2. DE LOS ORÍGENES FRANCISCANOS A LA DIFUSIÓN JESUITA

Alguien dijo que el Manierismo era un arte intelectualizado, mientras que el barroco afectó al modo de vida de todas las capas sociales, por consiguiente podemos hablar de una sociedad barroca, pero no de una sociedad manierista. Tenemos que dicen nuestros autores, como lo dicen y que efectos produjeron sobre las obras físicas. Si miramos más allá y ojeamos sus biografías dos son las cuestiones que nos llaman la atención: el afán viajero, y la relevancia social de muchos de ellos, inmersos en los círculos intelectuales de las épocas en las que les toco vivir. Si afirmamos como consecuencia de esto, que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación es una manifestación artística intelectualizada, y el arte intelectualizado es un arte de minorías, quedaría justificado el difícil acceso que muchas de las obras conservadas han tenido y la “rareza” del hecho en la Historia del Arte. Y quizás ese afán viajero, conllevó que nuestros escritores llevaran consigo ejemplares de sus amados libros, y que quizás los fueron dejando por el mundo, y con un poco de suerte cayeron en mano del algún artista deseoso de romper moldes. Los grabaditos hicieron el resto. Curioso es el hecho de que muchos de los grabados, telas y esculturas salieron de las manos de los más afamados artistas, algunos de ellos agentes de la vida política y social de la época en la que vivieron: Sadeler (1550-1600), Francisco Pacheco (1564-1644), Juan de Roelas (h. 1558/60-1615), Alonso de Mena y Escalante (1587-1646), Cornellis Galle (1576-1675), Antonio Árias (1614-1684), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Bocanegra (1638-1689), José de Mora (1642-1724), Diego de Mora (1658-1729), Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), etc.

Citaremos algunos ejemplos de la vida social tan intensa que llevaron nuestros creadores. Pedro Jiménez de Prejano (h.1420-1495), entre otras muchas cosas fue catedrático de la Universidad de Salamanca, Canónigo de Toledo, cronista oficial de Enrique IV, acompañó al Cardenal Cisneros en la toma de Málaga y Obispo de Badajoz y Coria; San Pedro de Alcántara fue fundador de la Orden de los Alcantarinos y Consejero de Juan III de Portugal; Antonio de Aranda estuvo en una Misión Francisca en Jerusalén; Juan Basilio Santoro, fue canónigo de la Catedral de Calahorra; Lope de Vega es uno de los Grandes del siglo de Oro; Pacheco el tratadista español por excelencia; Diego Álvarez de Paz fue rector del Colegio Jesuita de Quito y Cuzco y Primer director del Colegio del Príncipe. Alonso Villegas publicó “Comedia Selvagia”, que imita a la Celestina y María Jesús de Ágreda, que se libró de la Inquisición, fue la consejera de Felipe IV.

Hasta 1551, por lo menos cuatro franciscanos recogieron en sus escritos la escena en la que Jesús recoge sus vestiduras, recordar que la *Subida al Monte Sión* de Bernadino de Laredo tuvo seis ediciones. Habrá que esperar hasta 1670 para encontrar otra publicación en la estela de los franciscanos, será la obra de María Jesús de Ágreda, perteneciente a la Orden de la Inmaculada Concepción. El *Retablo de la Vida de Cristo* (1506) del cartujo Juan de Padilla, con sus más de 15 ediciones, quizás sea la obra más estrechamente relacionada con los textos jesuitas del XVII. En general el texto de Padilla, y en concreto el pasaje de Jesús recogiendo sus vestiduras, se presentan como un perfecto manual para búsqueda de Dios en la soledad que propugnan los seguidores de San Bruno. Órdenes como los Jerónimos y Carmelitas Descalzos, contaron también entre sus teólogos, Gonzalo de Ocaña (1501) y Martín de la Madre de Dios (1651) respectivamente, con partidarios de la causa.

Si la primera mitad del siglo XVI es de clara raíz franciscana, la segunda mitad de la centuria vendrá marcada por el creciente protagonismo de los Jesuitas. Un cúmulo de circunstancias variadas relacionan a Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación con la Compañía de Jesús. La primera de ellas sería lo propenso del tema a ilustrar la composición ignaciana de lugar,

En la Sevilla de la primera mitad del XVII proliferaron los más selectos cenáculos donde los eruditos locales provenientes del clero, de la nobleza o del mundo artístico daban un lustre cultural a la ciudad. Celebres eran los que organizaba el duque de Alcalá de Guadaíra en su palacio de la Casa Pilatos o el poeta Juan de Arguijo en su casa de la calle Laraña, por donde pasó lo más granado de las artes como el pintor Francisco Pacheco o el grabador Juan de Jauregui o del ambiente eclesiástico como el canónigo de la catedral Vázquez de Leca. En ellos se intelectualizaba de los temas más variados, teología, arqueología, historia, arte o poesía. Muy vinculado a este grupo se encontraban desde un principio la orden Jesuita; Jauregui estudió con ellos en el colegio de San Hermenegildo, Juan de Arguijo después de su ruina económica se refugió en la profesa y Pacheco con tan solo 16 años y recién llegado a Sevilla tomó al jesuita Gaspar de Zamora como confesor y director espiritual. Como ha señalado Gutiérrez de Cevallos (2002), la casa de los Arguijo se encontraba frente por frente con los edificios de la profesa y bastaba cruzar la calle para que Pacheco se trasladase a dialogar con sus amigos los jesuitas sobre cuestiones de toda índole, incluidas las teológicas, artísticas e iconográficas que le ayudaran a componer su *Arte de la Pintura*.

Según Mâle, “Álvarez de Paz no solo era leído en España. En Flandes se conocían sus meditaciones, como lo demuestra el emocionante dibujo de Van Diepenbeeck, grabado por Cornelius Galle”⁴⁸. Más adelante recoge:

“Los jesuitas, a menudo, hicieron representar su vida (la de San Ignacio). En su casa de Alcalá de Henares, quince cuadros de Juan de Mesa, la contaban enteramente, según la biografía de Ribadeneira. En la Orden este libro tenía una especie de carácter canónico y, en 1610, los Padres lo hicieron ilustrar en Amberes por muchos artistas flamencos, siendo los principales Cornelius y Théodore Galle. Estos grabados, publicados aparte, formaban un pliego que se extendió por Europa y sirvió de modelo temático a los artísticas”⁴⁹. Conforme a esto podríamos especular que los grabados representando a Jesús recogiendo las vestiduras realizados por Galle podrían haber sido un encargo directo de los Jesuitas. Lo que no recoge Mâle son las mas 377 ediciones de las *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe* de Luís de la Puente, ni las 27 traducidas al flamenco, quizás sean estas las que realmente influyeron en los artistas. Otro hecho que sitúa a los Jesuitas a la cabeza de la difusión del modelo iconográfico durante los siglos XVII y XVIII, en este caso por Sudamérica, fue el viaje y asentamiento de Álvarez de Paz por aquellas tierras. Esto podría ser una explicación a la cantidad de representaciones conservadas en varios países, algunas de ellas en ciudades en las que el Jesuita estuvo, del nuevo continente.

Analizadas las obras conservadas, vemos que desde muy pronto los artistas tuvieron un modelo literario fiel al que seguir, y desde comienzos del siglo XVII, varios modelos iconográficos establecidos. Si la primera mitad del XVI viene marcada por la hegemonía franciscana, la segunda mitad y el siglo XVII lo estará por el triunfo de los ideales Jesuitas. A nivel literario podemos afirmar que Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación contó con precedentes desde finales del siglo XV, y que algunas de las obras tratadas, básicas en la configuración del tema, fueron verdaderos éxitos de ventas.

“Tu que pasas, mírame: contempla un poco en mi llagas y verás qué mal me pagas la sangré que derramé”⁵⁰.

IV. LAS FUENTES GRABADAS Y LA DIFUSIÓN DEL MODELO

Hasta llegar al punto de partida del tema, momento que queda codificado y como tal evoluciona y se difunde posteriormente, se produjo un proceso de formación de su esquema compositivo. Importantes para tal fin fueron las fuentes grabadas, donde cabría diferenciar dos tipos. Por un lado un primer grupo, donde se representaba directamente la escena y por otro un segundo, mucho más amplio, de temas dispares, que si bien poco o nada tenían que ver con el drama sacro representado sirvieron a los artistas como fuente de inspiración en casos puntuales.

1. LA FUENTES GRABADAS DE CARÁCTER DIRECTO

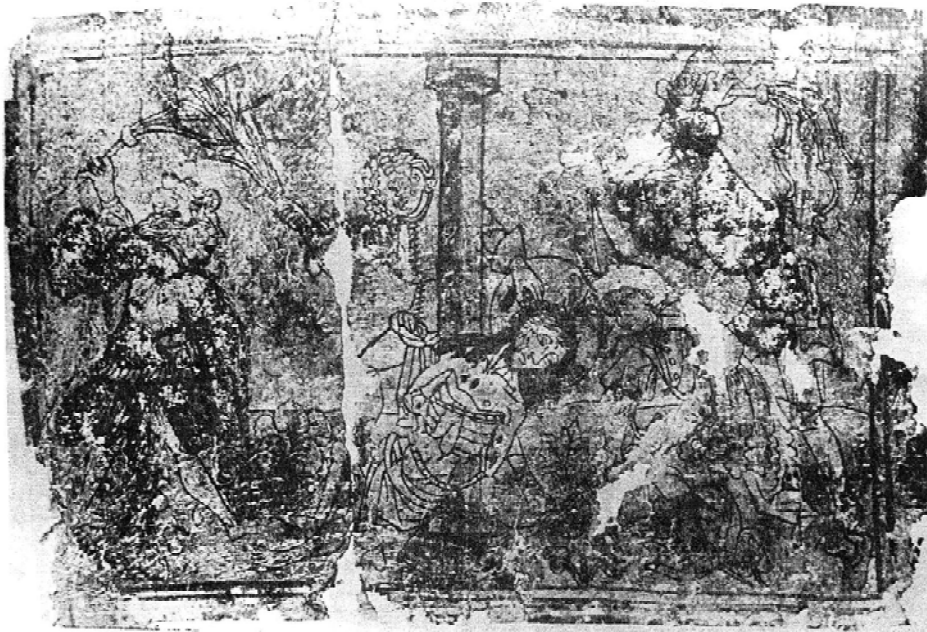
Próximo a la tipología de nuestro estudio es el grabado de *La Flagelación* de Johan Sadeler I (1550-1600) (Fig.3). Johan pertenece a una de las más ilustres dinastías de grabadores, fue padre de Justus y Christoph, hermano de Raphael y Egidius y tío de Egidius II, Johan II y Raphael II, y del impresor Marc Sadeler. La estampa forma parte de una serie de ocho planchas, todas ellas basadas en una serie desaparecida sobre *La Pasión* de Cristo del pintor bávaro Christoph Schwart. (1545-1592)⁵¹. La escena de la flagelación se desarrolla dentro de una estancia abarrotada de gente, entre soldados, sanedritas y curiosos, presidida por una alta columna que divide la composición en dos y de donde acaba de ser desatado Cristo, que cae hacia delante en primer plano, mientras que a izquierda y derecha sendos sayones continúan con la flagelación, mientras un tercero semioculto en la sombra de la columna prepara lo que parece ser la clámide púrpura. La inestable figura de Cristo, tiene el atractivo de lo fugaz, de lo instantáneo, pues no está caído del todo, sino captado prácticamente en el aire en el preciso momento en el que apoya los antebrazos en el suelo intentando amortiguar el golpe producido al caer el peso de su cuerpo a plomo, acentuado por la posición de la cabeza que deja caer pesadamente hacia abajo. Si bien esta colocación del cuerpo encontraría analogías en otras obras de la misma serie: caída de Cristo ante Pilatos, el hecho de colocarlo caído no es, en absoluto nuevo y era un recurso compositivo que ya flotaba en el ambiente artístico alemán desde, al menos, el siglo XV, tal como puede verse en una xilografía alemana del siglo XV (Fig.4), donde aparece Cristo sentado a los pies de una columna, durante la flagelación. De todas formas la serie muestra la peculiaridad de incidir en la representación de Cristo caído en otros pasajes que hasta ese momento



3. Johan Sadeler I: *Flagelación de Cristo*, anterior a 1600. Buril

requería la presencia de un Cristo en pie, tales como la presencia ante Caifas, El juicio ante Pilato, o el traslado hacia el pretorio, que junto a la más tradicional caída de Cristo bajo la cruz camino del calvario, convierten a la serie en un verdadero cataálogo de poses que serán usadas por los artistas como fuente de inspiración a la hora de enfrentarse a la representación de Cristo caído recogiendo las vestiduras, desarrollándose las distintas tipologías enumeradas en la introducción. La serie gozó desde un principio de una enorme popularidad sobre todo en la Europa del norte y Flandes. Se multiplicaron las copias de la serie completa como la del flamenco Adrien Collaert (1560 – 1618) o por grabados sueltos. En el caso concreto de la flagelación se conocen al menos otras dos versiones, una invertida, sin firmar, y otra ya de principios del siglo XVII, del hermano de Johan, Raphael Sadeler I⁵².

Sin embargo será el grabado “*O Tristissimum Spectaculum*”, de Cornelis Galle “El Viejo” (1576-1650) (Fig.5), el que marque un antes y un después en el devenir del tema⁵³. Cornelis o Cornelius pertenecía a una de las más importantes dinastías de grabadores de la ciudad de Amberes. Aprendió el oficio en el taller de su padre, Phillip, y con su hermano Theodor estuvo en



4. Anónimo: *Flagelación de Cristo*, S. XV. Xilografía.

Roma entre 1596 y 1610 copiando obras Rafael, Tiziano, Annibale Carracci, o Guido Reni que luego usaría para sus grabados. A su regreso a Amberes fundó una escuela de grabadores que se convirtió en un referente en la ciudad, trabajando junto a Rubens, Van Dyck, Seghers o Diepenbeek, quien según Male le suministró el dibujo que sirvió de modelo para el citado grabado⁵⁴. Sin embargo el propio Galle ya había trabajado en 1610 para los jesuitas de Amberes, ilustrando la biografía de San Ignacio de Loyola escrita por el Padre Ribadeneira, por lo que quizá fueron ellos mismos los que le encargaron esta estampa, tan afín al discurso teológico jesuítico. Además para la fecha en que se suele datar el grabado, 1640⁵⁵, las meditaciones de los padres De La Puente (1605) y Álvarez de Paz (1620), donde quedó recogido el pasaje representado, eran más que conocidas y quizá este grabado formara parte de una tendencia en la práctica de los ejercicios espirituales ignacianos donde las imágenes fueron ganando en importancia hasta llegar a la propuesta del también jesuita Sebastián Izquierdo recogida en su *Práctica de los Ejercicios Espirituales* publicada en Roma en 1665 donde la imagen grabada venía a sustituir a las indicaciones del director espiritual. La exhortación latina “*O Tristissimum Spectaculum*” “*O tristísimo espectáculo*” que rotula la estampa parece salida de la boca del director espiritual que guiaba los ejercicios en una clara llamada de atención a la conciencia de los ejercitantes

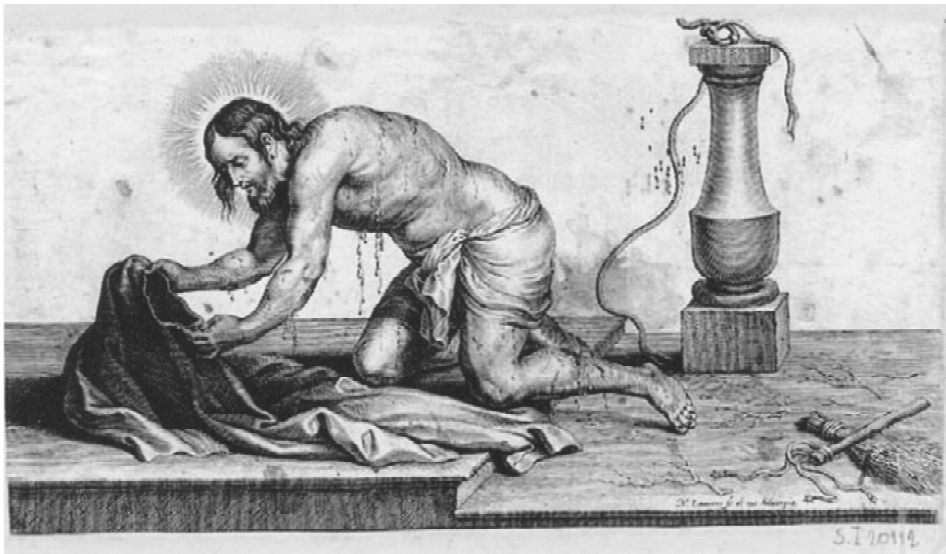


5. Cornelis Galle “El Viejo”: “*O Tristissimum Spectaculum*”, hacia 1640. Buril.

ante la imagen desgarradora de Cristo, que recién desatado de las sogas que aun penden de la columna donde recibió el suplicio de la flagelación con los látigos aun visibles a la izquierda, se arrastra ensangrentado por el suelo recogiendo las vestiduras.

Prueba de la enorme difusión del tema es la proliferación posterior de copias de la estampa, conocemos otras dos, aunque a buen seguro existieron otras tantas. La del oscuro grabador amberino Joannes Van Merlen, que debió realizarse poco después de la de Galle, y que quedó recogida en un repertorio de estampas religiosas de Amberes que abarcaba desde la Contrarreforma a la Revolución Francesa⁵⁶, y la firmada por A. Goetiers (1637-1686), algo más tardía⁵⁷. En ambas se repite literalmente el original, aunque destacan por un mayor trabajo en el dibujo, siendo la diferencia más notable que la de Van Merlen no va rotulada con el lema latino.

Sin embargo no podemos desdeñar aquellos grabados que si bien nacieron de una composición previa anterior, estos sirvieron a su vez como modelos para obras posteriores. Así la composición creada por Gérard Seghers (Amberes, 1591-1651), en sus lienzos de los Museos de Bellas Artes de Nancy y Reims, tuvo su interpretación gráfica en la estampa de Balthasar Lauwers, fechada entre 1630 y 1650 (Fig.6). Esta, muestra a Cristo arrodillado sobre un leve peldaño marcado en el suelo, echando marcadamente



6. Balthasar Lauwers. *Cristo recogiendo sus vestiduras*, hacia 1630-1645. Butil

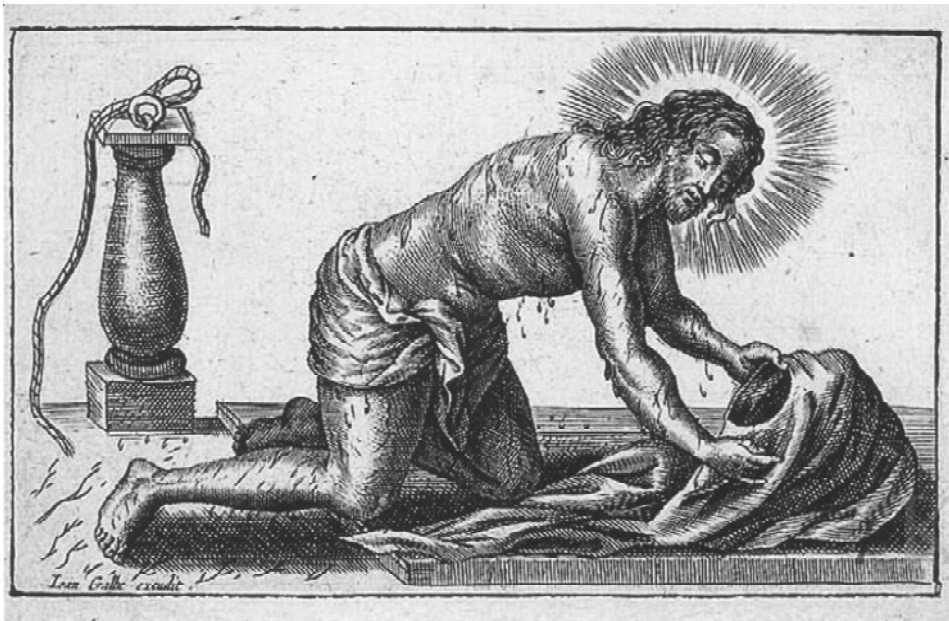
el cuerpo hacia delante, sosteniendo la túnica entre sus manos, pero, a diferencia del modelo anterior, a una mayor distancia del pavimento. No obstante otros elementos coinciden en ambas composiciones, como la columna abalaustrada donde aun pende la soga usada para el amarre o los instrumentos del tormento colocados sobre el suelo en la esquina inferior derecha: flagelo y verberatio (haz de varas verdes). Sin embargo y en contra de lo ocurrido con la citada estampa de Galle, de esta no tenemos constancia de que se reimprimiera posteriormente.

No obstante existe otra estampa, quizá más tardía, firmada por Joannes Galle (1600-1676) sobrino del citado Cornelis, que si bien se inspira directamente en el modelo creado por Seghers y grabado por Lauwers, ofrece distinguos que le apartan ligeramente del original (Fig.7).

2. LA FUENTES GRABADAS DE CARÁCTER SUBSIDIARIO

Sería casi imposible enumerar uno por uno los grabados que pudieron servir para tal fin ya que imágenes agachadas, inclinadas, asomadas etc. se prodigan en distintas composiciones de los mas variados géneros y nacionalidades.

Frecuente es encontrar este tipo de figuras entre los temas religiosos, tanto bíblicos, como hagiográficos. Estas pueden tomar la apariencia de hombres y mujeres que desesperadamente intentan sobrevivir al *Diluvio Universal* (Johan Sadeler I), de decorosas israelitas que en el desierto que se afanan



7. Joannes Galle *Cristo recogiendo sus vestiduras* hacia 1630-1665. Butil.

en recoger el mana caído del cielo (Hans Sebald Behan, 1500-1550, o Antonio Tempesta, 1555-1630), o el *agua que Moisés acaba de hacer brotar en el desierto* (Antonio Tempesta), De desesperadas mujeres que intentan poner a salvo a sus hijos durante la *Matanza de los Inocentes* (Martino Rota, 1520-1583), De *María Magdalena* ya esté arrodillada *enjuagando los pies a Cristo en casa de Simón* (Diana Ghisi, 1536-1590), o bajo la cruz en *El Calvario* (Alberto Durero, 1471-1528), de *pastores* o *Magos* que se postran ante el *pesebre de Belén* (Andrea Deolla o Schiavone, 1522-1563), De crueles verdugos que igualmente *barrenan la cruz de Cristo*, Como que avivan el fuego bajo las parrillas martirizadoras de *San Lorenzo* (Cornelis Cort, h. 1533-1578 o Giulio Sannuti, activo h. 1550) o de la tina de *Santa Cecilia* (Marcantonio Raimondi, h. 1475-1534) o de la dama que cae bajo las cabalgaduras de *los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Alberto Durero).

No menos numerosos son los ejemplos de *narcisos* que se caen enamorados de su imagen reflejada en el río (Gaspar Reverdino, S. XVI), o de miles de soldados que ruedan y se arrastran en las míticas batallas de las *guerras troyanas* o de las legendarias entre *Escipión* y *Aníbal* (Cornelis Cort), de apacibles *Ninfas* que juegan con el agua (León Davent, 1540-1556), de achacosos *Aristóteles* montados por astutas *Filis* (Hans Baldung Grien, 1484/5-1545) o de graciosos *amorcillos* que con su mil postura inundan los frisos y las orlas de más de un libro (Albrecht Altdorfer, h. 1480-1538).

En otras ocasiones no son más que pequeños personajes en amplios paisajes, ya representen los meses del año *las cuatro estaciones* (Jost Amman, 1539–1591 o Egidius Sadeler I, 1570-1629), o cualquier otro tema, como la *caza de los patos* (Giovanni Battista Fontana, 1524-1587) o simples *escenas bucólicas* (Albert Meyeringh 1645-1714) . No faltan tampoco las escenas satíricas, donde los hombres *son obligados por sus esposas llevar carromatos* o las *mujeres que como perros son expuestas en el mercado por sus maridos* (Erhard Schoen, 1491-1592), o simples soldados y campesinos que *juegan a los dados* extendiendo sus manos (Jacob Bin, s. XVI) o se afanan en *sacar sierpes de un agujero* (Giusepe María Mitelli, 1634-1718).

2. 1. Modelo 4A

Aunque la estampa de Sadeler sirvió de referencia no tubo el impacto visual que pudo tener después la de Cornelis Galle o Balthasar Lauwers. Al quedar ese puesto vacante quedó un margen muchísimo más amplio a los artistas para que entresacaran entre otros grabados puntos de referencia a la hora de componer sus piezas, existiendo otros grabados subsidiarios, cuyo tema esta muy alejado de la representación sacra final, pero que cuyo esquema compositivo sirvió a los artistas de forma más o menos puntual a la hora de concebir sus creaciones. Aparentemente poco pudo aportar el mito de *Filis y Aristóteles*, aquel filósofo que se dejaba cabalgar, al tema en cuestión, sin embargo al hacer una detenida comparación entre grabados y obras concretas, nos damos cuenta, que eso no fue así. Si hacemos el mínimo esfuerzo visual de prescindir de la figura de filis, lo que nos queda es la figura del filósofo a cuatro patas, y si continuamos con el esfuerzo, y despojemos a Aristóteles de sus vestiduras de turno y los arneses el resultado final es muy semejante a ciertos del siglo XVII. Los pintores, como hemos visto, no eran ajenos a este proceso. Entre todo este grupo destaca el *grabado* de Hans Baldung Grien (Fig.8) donde la figura en perfil del filósofo parece literalmente calcado por Antonio Árias en su lienzo de las Carboneras, incluyó en el tratamiento prieto y robusto de la musculatura. Otro a tener en cuenta es el de Hans Burgkmair (1473-1531) que si bien de forma invertida sirvió al anónimo pintor del lienzo de Constantina Sevilla para apuntalar su composición. Existen otros muchos grabados que representan a figuras en semejante pose como la figura a cuatro patas que aparece de espaldas al espectador en el grabado de la *Bacanal* de Virgil Solis (1514-1562), el *hombre rabioso con un niño en su boca* de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) o el *Suicidio de Saúl y Heliodoro en el Templo* de Tobías Stimmer (1539-1584), No obstante estos y otros ejemplos ya tenían precedentes formales de muy fácil acceso.



8. Hans Baldung Grien: *Filis y Aristóteles*, 1515. Butil.

En las distintas ediciones que se hicieron de la *Leyenda Dorada* en Alemania durante el siglo XV, y que venían ilustradas con xilografías muy sencillas pero que marcaban claramente una pauta en la representación iconográfica de los Santos. Así la figura que más nos interesa la de San Juan Crisóstomo en el Desierto (Fig.9) muestra una representación muy similar en todas ellas. Además cohetaneamente a estos libros existieron otros también profusamente ilustrados con xilografías como la *Consolación del Alma* publicado en Colonia en 1484, en cuya serie de los diez mandamientos, concretamente en el cuarto “no mataras” la figura del asesino que se abalanza sobre la víctima recoge la misma posición vista en la imagen de San Juan Crisóstomo.

2. 2. Modelos 4B y 4C

Sin embargo el proceso de formación de los otros dos modelos que presentan a Cristo con la espalda curva (4B y 4C) es más complejo, más sutil y si bien parece que pueda tener sus orígenes, solo la colocación corporal



9. Anónimo: *San Juan Crisóstomo*, 1481. Xilografía.

que no el tema, en composiciones italianas que llegarían a Flandes a través de los artistas que viajaron por el país mediterráneo, no existe una fuente clara hasta la publicación del *grabado* de Cornelis Galle y este llegó a ser de tanta potencia y tan cerrado visualmente, que los artistas no necesitaron de fuentes secundarias, introduciéndose en su evolución posterior variantes mínimas.

V. ANÁLISIS DE MODELOS. PINTURA Y ESCULTURA

Si bien el tema de Cristo recogiendo sus vestiduras hunde sus raíces literarias en el Medievo, y que a partir de Trento se impulsa decididamente, sería un error considerar que el tema iconográfico surge a partir de los preceptos contrarreformista, ya que encontramos ejemplares anteriores a estas fechas, como la ya citada *xilografía* de la *Delbecq's Collection*, o ya en España, la *tabla* del monasterio vallisoletano de Santa Isabel, fechada a principios del siglo XVI⁵⁸. Lo que sí existe es una mayor atención al tema, te-

niendo en cuenta el provecho devocional que se podía sacar a la imagen desvalida de Cristo, a través de un lenguaje más expresivo y dramático, lo que desembocara en las distintas variantes enunciadas en la introducción y que beben de distintas fuentes. No es extraño que la iconografía que representa a Cristo en pie sea la primera en darse y que como un árbol surjan como ramas las distintas variantes, habida cuenta que desde finales de la edad media los artistas podían fijarse en los grabados que ilustraban el pasaje de Cristo despojado de sus vestiduras en el calvario, tema de origen anterior pero de esquema compositivo muy semejante. Del grupo de Cristo desnudo siéndole quitada la túnica por los sayones, solo hacia falta individualizar la imagen de Cristo, y de ello los artistas se dieron cuenta, para quedarnos en el umbral de esta nueva representación.

1. PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII. EL ORIGEN DE UNA REPRESENTACIÓN

Si hay que buscar en la España de principios del XVII un lugar donde fijar el nacimiento del tema de Cristo *caído recogiendo sus vestiduras*, ese parece ser la ciudad de Sevilla donde se dieron los primeros ejemplos. En ella se dieron las condiciones precisas para que afloraran estas representaciones. Sevilla era la gran ciudad española del momento, el comercio con América a través del Guadalquivir y la Casa de la Contratación la hacía poderosa económicamente. Las ordenes religiosas pugnaban por alzar los más suntuosos edificios religiosos, mientras que alentadas desde el Concilio de Trento, las cofradías, y otras manifestaciones piadosas semejantes, ven multiplicado su número. Se aspiraba a convertir a la ciudad en una “Nueva Roma”, donde la intensa vida cultural de corte humanista se concentraba en los cenáculos y tertulias eruditas que organizaban los más prestigiosos personajes de la sociedad sevillana.

Asiduo a estas reuniones era el pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564 – 1654), quien en 1609 entregó una tela de Cristo *recogiendo sus vestiduras* a don Fernando de Córdoba. La obra constituye una de las primeras representaciones del tema que tengamos noticias en el siglo XVII, y si bien desapareció en fecha incierta la conocemos por la pormenorizada descripción que hizo de ella el tratadista⁵⁹. Sin embargo a la hora de describir la colocación corporal de Cristo su estilo retórico y ambiguo imposibilita afirmar si se trataba de un Cristo caído o no. Quizá por precedentes plásticos del siglo XVI y por el pasaje de Santa Brígida que trae a colación se tratara de un Cristo en pie que se agacha con el cuerpo a la altura de la cintura para recoger las vestiduras. Esto no quiere decir que Pacheco no conociera las meditaciones del jesuita Luis de la Puente y el pasaje donde se arrastra Cris-

to por el suelo, sino que esta manera le parecía poco decorosa, como se puede leerse entre líneas en su carta. Además como ha señalado Cañedo Argüelles, Pacheco admitía y buscaba la colaboración de los teólogos en sus obras convirtiéndose en prototipo de pintor católico post-conciliar⁶⁰.

Habría que esperar tan solo tres años para encontrarnos las palabras de Luis de la Puente traducidas a lenguaje plástico en el llamado *Cristo de la Púrpura* de mano de la cofradía penitencial de la Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo que vió con perspicacia lo apropiado del tema para rendirle culto, puesto que resumía a la perfección las palabras de San Juan de la Cruz respecto al uso de las imágenes, las cuales debían “mover la voluntad y despertar la devoción”⁶¹ de los fieles, y a la postre esto era lo que buscaban estas instituciones en su procesión anual de penitencia. La imagen ya estaba hecha en 1612⁶² y desapareció hacia 1900 del taller del escultor Emilio Pizarro en circunstancias realmente oscuras⁶³. Poco o nada conocemos de la apariencia de la misma, Bermejo y Carballo en sus *Glorias Religiosas de Sevilla*⁶⁴ nos confirma que se trataba de “Nuestro señor Jesucristo en el acto para recoger la túnica para cubrirse” y en el inventario de bienes de la Hermandad de 1884 dado a conocer por López Bernal se cita únicamente que estaba en “actitud de caerse”⁶⁵ y que para completar la escena se disponía de una túnica bordada en terciopelo grana. Tan lacónicas palabras nos hacen descartar que se tratara de un Cristo caído y que quizá por el desarrollo posterior de tema en tierras andaluzas haya que pensar en un Cristo arrodillado.

Desde 1634 se tiene constancia de la presencia en el desaparecido convento de la Merced de Málaga del *Cristo de Llagas y Columna* conocido popularmente como del Rayo, y como en el caso sevillano se trataba de una obra de carácter procesional. La imagen desapareció en el incendio de la iglesia de Santiago Apóstol de 1931, a donde había llegado a parar después de la desamortización⁶⁶. La conocemos por antiguas fotografías que muestran a un Cristo arrodillado junto a una columna baja, con los brazos extendidos hacia el frente en ademán de portar la túnica inconsútil de tejido natural. Al desaparecer el ejemplar Sevillano, es imposible calibrar las posibles influencias que pudo tener en esta imagen malagueña, o viceversa.

Por lo tanto a tenor de los dos ejemplos anteriormente expuestos podemos afirmar que el granadino Alonso de Mena en su desaparecido *Cristo recogiendo las vestiduras* (h. 1635-1640) de Alcalá la Real (Jaén), no inventa ni crea una iconografía nueva como tradicionalmente se ha venido afirmando⁶⁷, sino que continua a la vez que culmina una tipología que ya estaba presente en tierras andaluzas desde principios del XVII. Si bien el esquema compositivo no aportaba nada nuevo, pues mostraba a Cristo agachándose en el suelo recogiendo su túnica, mostraba la singularidad de presentarle

coronado de espinas, emparentando con las imágenes del varón de dolores tardo medievales y renacentistas. Quizá representó el momento de una segunda flagelación que aconteció justo antes de cargarle con la cruz, la cual quedó recogida en algunas vidas de Cristo⁶⁸. A partir de este momento será el modelo flamenco de Cristos arrastrados el que se imponga.

Coetáneo e estas primeras experiencia esta la figura del pintor Juan de Roelas (h 1570-1625). Asiduo colaborador con los Jesuitas sevillanos, para los cuales realizó el gran lienzo de la *Circuncisión* en 1606 del retablo de la Casa Profesa y la *Apoteosis de San Gregorio* en 1608 para el Colegio de los Ingleses. Aunque debió conocer la religiosidad jesuita ya desde su estancia vallisoletana, su contacto con ellos en Sevilla le llevaría a un conocimiento más profundo de la espiritualidad ignaciana, coincidiendo con su trabajo en la profesa se publicaron en 1605 de las *Meditaciones* del P. Luís de la Puente, texto que manejaría más de diez años después, durante su estancia madrileña, a la hora de componer en 1619, por encargo expreso de Felipe III, el lienzo de Cristo *recogiendo las vestiduras* del convento madrileño de la Encarnación⁶⁹. El tema debió gustar pues realiza una copia en 1629 para el convento de la Merced de San Lucas de Barrameda (Cádiz)⁷⁰. Sendos lienzos muestran una segunda variante de representación en estos primeros momentos, la cual representa a Cristo recostado, con las dos piernas en paralelo y el tronco levantado del suelo, intentando recoger el paño con sus manos. Iconográficamente el tema no tiene precedentes anteriores y constituye una de las primeras representaciones plásticas del tema, que será extendida por Europa y América latina durante los siglos XVI y XVII. En España se vio desplazado a mediados del XVII por el modelo flamenco de Cristo arrastrado, aunque nunca llegó a desaparecer del todo como ocurrió con los Cristos arrodillados.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL TEMA EN FLANDES

El Flandes contrarreformista de finales del siglo XVI, constantemente convulsionado por sus vecinos calvinistas de las provincias unidas del norte, artífices de continuos actos sacrílegos e iconoclastas contra el santo sacramento y las imágenes sagradas, entraba al nuevo siglo en pleno proceso de reconstrucción nacional. Después de la férrea etapa de los gobernadores de la última mitad del siglo XVI, la llegada de Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y del archiduque Alberto supuso el intento de instaurar en los países bajos católicos de un nuevo gobierno basado en la monarquía, modelo que quedó truncado al no dejar descendencia el matrimonio de los archiduques. Los nuevos monarcas intentaron buscar el equilibrio perfecto

entre la férrea disciplina contrarreformista y el humanismo cristiano. La consecución de sus fines se intentó crear un escenario ajustado a las necesidades del país. Mientras se firmaba en 1609 la tregua de los doce años con las provincias unidas, se puso en marcha todo un programa de actuaciones contrarreformistas de igual intensidad que el adoptado por Italia y España. El brazo ejecutor en los países bajos, como en otras partes de Europa fue la orden jesuita. Después de unos comienzos turbulentos, fruto de los mutuos recelos entre la orden y los gobernadores de turno, poco a poco se fueron multiplicando las casas al amparo de la Real pareja. Sin embargo este momento de estabilidad quedó roto con la muerte del Archiduque Alberto y el fin de la tregua de los doce años, que trajo consigo el reinicio de las hostilidades con los calvinistas del norte, volviéndose el arte religioso de las provincias católicas más activista, adquiriendo rasgos propios que lo distinguían del resto de Europa, todo ello alentado por la ya viuda reina gobernadora, Isabel Clara Eugenia, que bajo sus vestidos de terciaria franciscana regia los territorios con mano firme.

Será en este momento cuando se desarrolle en Flandes y casi de forma paralela a las primeras experiencias en España una nueva manera de representar a Cristo caído recogiendo sus vestiduras, que con el tiempo viajara a la península hasta llegar a imponerse entre los artistas españoles.

El precedente más directo hay que buscarlo en la *estampa* de Johan Sadeler I (1550-1600), donde aparece Cristo caído durante la *flagelación*, y si bien Cristo no aparece recogiendo su túnica se convertirá en punto de referencia para los artistas a la hora de representar a Cristo recogiendo sus vestiduras y punto de partida para una primera tipología (4A); que muestra a Cristo caído arrastrándose para recoger sus vestiduras, mostrando su espalda recta, paralela al suelo. La escena fue enormemente difundida gracias al grabado y a las reimpresiones que de él se hicieron, confirmándonos la enorme difusión que el modelo alcanzó por toda centroeuropa. En un primer momento los artistas se limitaron a copiar de manera casi literal la estampa como los casos del Monasterio de *Zwartzusters en Aalts* (Bélgica) o el de la iglesia de *Gross Osingen* (Alemania) donde el motivo único del cuadro, Cristo caído con la columna a su espalda y los dos sayones a cada lado, esta literalmente sacados de la estampa. Más elaborada es la *placa* de piedra del *Bayerisches Nationalmuseum* de Munich donde además de copiar al grupo central, con leves variantes, la posición del sayón de la izquierda de Cristo esta invertida, se introduce todo el gentío que asistió al suplicio y que refleja la estampa original. Sin embargo la pervivencia del modelo no decayó y aun el anónimo autor del relieve de la flagelación del Schnütwen Museum de Colonia, fechable hacia 1700, lo recoge.

Sin embargo la trascendencia de la estampa fue más allá, ya que además de constituir el primer eslabón de un primer modelo a seguir, sirvió a su vez en punto de partida, o cuanto menos de inspiración, a dos nuevas variantes, que habrían de venir en el segundo cuarto del siglo XVII y que llegaron a configurar sendas tipologías de Cristo caído recogiendo sus vestiduras, ambas propias y totalmente definidas, y que poco o nada deben a las primeras manifestaciones vistas en la Península Ibérica durante la primera mitad de siglo. Si bien ambas, españolas y flamencas, tienen una raíz literaria común en las meditaciones de los padres jesuitas Luís de La Puente (1605) y Diego Álvarez de Paz (1620) el resultado final es totalmente distinto, mientras que las primeras representaban a Cristo arrodillado recogiendo el paño o recostado sobre él, las segundas, le representaban en el justo momento de recogerlo del pavimento apoyando ambas manos sobre él, arqueando marcadamente la espalda (4B), o arrodillado justo en el momento inmediato de levantarlo, aún con el cuerpo totalmente inclinado hacia delante (4C)

El punto de partida de esta segunda tipología (4B) habría de buscarlo en el grabado de Cornelis Galle “el viejo” *O Tristisimu Espectaculum*, o tristísimo espectáculo, fechable hacia 1640. La estampa alcanzó una enorme popularidad conociéndose al menos otras dos reimpresiones, aunque a buen seguro existieron otras tantas. No cabe duda que su publicación fue el paso decisivo hacia la definitiva popularización del tema en Flandes, sobre todo, y salvo excepciones como la guardada en la iglesia de San Blas en Jabbeke (Bélgica) (Fig.10) o la vendida en el 2006 en el mercado del arte norteamericano⁷¹, en producciones de carácter popular destinadas a la devoción. En unas el anónimo pintor se limitó a traspasar la estampa al lienzo, Como la procedente del hospital de San Pedro de Bruselas y la de Monasterio Agustino de Zwartzusters en Brujas (Fig.11), atribuida a Jan Saenredam y que por cronología – el pintor falleció en 1607 – habría que retrasarla. En otras no son más que dibujos, de desigual calidad, algunos aún conservados dentro de los archivos monacales, realizados seguramente por religiosos aficionados al dibujo sin ninguna pretensión artística. Sírvanos como ejemplo los dos custodiados en el monasterio franciscano de Minderbroeders. En uno de ellos (Fig.12), lleno de ingenuidad y convencionalismo, muestra a Cristo salpicado de pequeñas llagas o gotas de sangre colocadas simétricamente por toda su anatomía, recurso arcaizante que nos recuerda los usos de ciertos artistas medievales. Esa imagen directa creada por el fiel ajena a toda la teología que rodeó al tema en su nacimiento quedó reforzada al colocar las filacterias en lengua vernácula y no es latín como aparecía en la estampa de Galle.



10. Anónimo: *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Jabbeke (Bélgica): Iglesia de San Blas.

Una tercera tipología (4C) parece haber tenido a priori una difusión ligeramente menor. Debemos su creación a Gérard Seghers (Amberes, 1591-1651), y a diferencia de la anterior esta representada por obras de estimable calidad. Quizá, las primera piezas de esta serie serian los cuadros de los Museos de Bellas Artes de Nancy y Reims (Fig.13) en Francia, fechados entre 1620-1625. lo representado queda reducido a Cristo dolorido con la espalda llagada recogiendo la túnica, dejando la columna baja a su espalda, prescindiendo el pintor de cualquier elemento que pudiera alterar la meditación ante la imagen. Así la columna también varia, se abandona la columna abalaustrada, que habíamos visto en el modelo anterior, por otra de traza más clásica y canon más robusto. El modelo debió gustar pues fue grabado posteriormente por Balthasar Lauwers (1578-1645), entre 1630 y 1650, lo cual favoreció enormemente su posterior difusión. Encontramos ejemplos en la ciudad de Bruselas como el exvoto donado a la iglesia de San Juan Bautista en memoria de “M.J.J. Vandersnickt Sp^o Florkin” según reza su inscripción. atribuido a Diepenbeck entre 1641 y 1660 (Fig.14), el conservado en el hospital de San Juan Bautista o el espléndido cobre que hace unos años estaba en el mercado del arte vienes⁷².

Tanto los artistas como los comitentes debieron quedar subyugados por esa imagen de Cristo desvalido arrastrándose a recoger sus vestiduras con-



11. Anónimo: *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Brujas (Bélgica): Monasterio Agustino de Zwartzusters.

virtiéndose en poco tiempo en una de los pasajes que despertaban mayor devoción en el fiel. El cuerpo lacerado de Cristo que según las oraciones de Santa Brígida, desde la cima de la cabeza hasta la planta de los pies, ninguna parte quedó exenta de tormentos se mostraba ante el fiel, para que sirviera de meditación y en último termino de consuelo a sus propias tribulaciones.

3. EL TEMA EN ESPAÑA. LA LLEGADA DEL MODELO FLAMENCO A LA PENÍNSULA

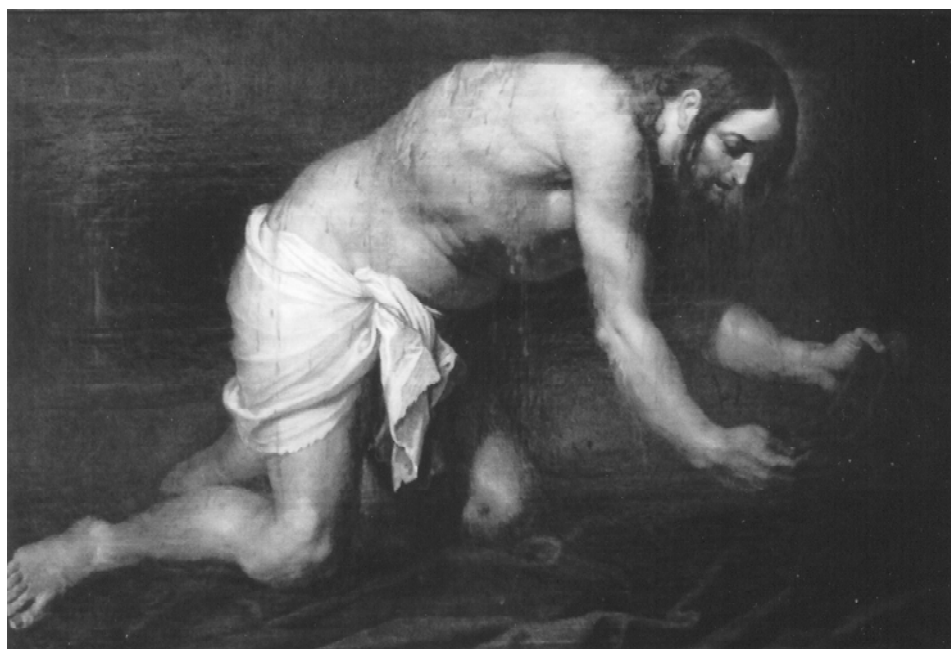
Ya hemos visto como en el Flandes católico surgió la iconografía de Cristo caído recogiendo sus vestiduras y donde se codificaron las tres variantes que se difundirían en la península a mediados del siglo XVII. Sin embargo no todas las regiones peninsulares fueron igual de permeables a dichas influencias. Mientras que en Castilla y Levante no se registran imágenes con este tema o como en el caso de Madrid, de forma muy puntual, en Andalucía proliferan de manera extraordinaria. Este fenómeno cabría entenderlo no como algo puntual sino como una parte más de la masiva llegada a mediados de siglo de modelos flamencos⁷³. Llegaron miles de pinturas, sobre todo cobres por su fácil trasporte, como el que adorna la parte inferior del marco barroco del relieve de la *Virgen con el Niño* de Desiderio de



12. Anónimo: *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Sant Trude (Bélgica) Monasterio franciscano de Minderbroeders.

Satingiano en la Catedral de Badajoz. Sin embargo la verdadera punta de lanza fueron las estampas que se vendían por miles en Madrid o Sevilla, donde existían verdaderos marchantes, o Medina del Campo en cuya feria de Mayo y Octubre se hacían importantes transacciones.

Madrid era la residencia de la Corte, capital administrativa del amplio imperio y punto de referencia obligado en el ambiente cultural y artístico hispánico. Por ella paso por dos veces Rubens ejerciendo sus labores de embajador, dejando importantes obras, existió además una nutrida colonia de súbditos flamencos dedicados al comercio, pero no faltaron otros que se dedicaron a las artes como los pintores Van de Pere, Van Keseel o el escultor Martín Lemayre. Por otro lado no debemos pasar por alto el intenso trasiego de miles estampas y grabados que pasaban de mano en mano, y que sirvieron en muchos casos para que la influencia flamencas, matizadas con las italianas. irrumpieran entre los artistas. Por otro lado, Sevilla, era considerada la gran capital comercial y principal punto de unión entre Europa y la Indias a través de la casa de la contratación a cuyo amparo se instaló una importante colonia flamenca dedicada fundamentalmente al comercio, la cual imponía sus gustos y requería indistintamente obras tanto de artistas locales como foráneos. No faltaron tampoco pintores flamencos que se asentaron en la

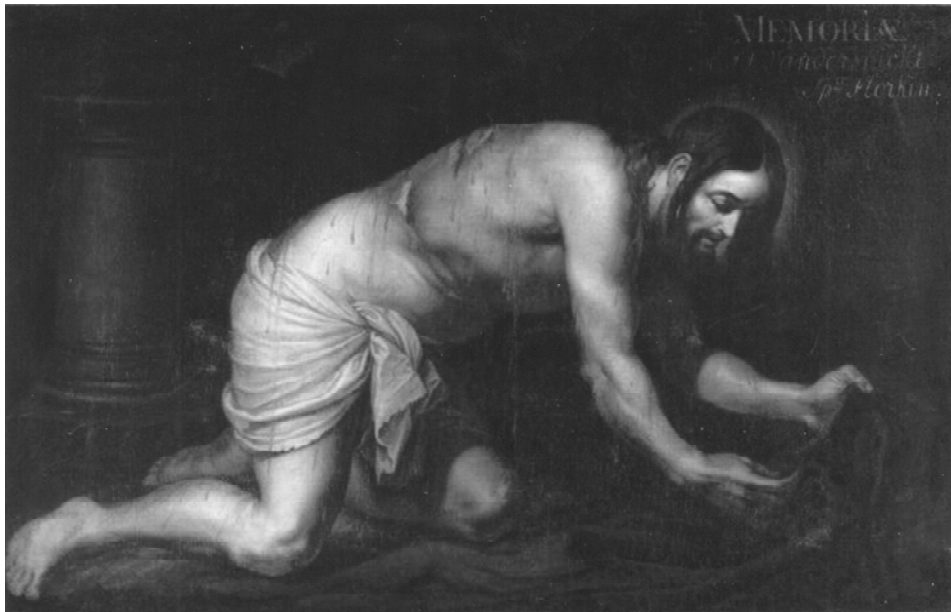


13. Gérard Seghers: *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Reims (Francia): Museo de Bellas Artes.

ciudad hispalense, como Cornelis Schud, compañero de Murillo en la Academia. Si bien es cierto que el esplendor cultural de la Sevilla del cambio de siglo había sido truncado por la peste de 1649, aun conservaba la inercia que la supieron imprimir aquellos eruditos de finales del XVI. De ella habían salido durante el primer tercio del siglo XVII, los primeros ejemplos de Cristos caídos recogiendo sus vestiduras (arrodillados o recostados). Sin embargo Si Sevilla vio nacer el tema a principios del XVII y fue la que sirvió de puerta a mediados de siglo a las influencias flamencas, será la ciudad de Granada la que poco a poco tome el relevo como centro productor y difusor del nuevo modelo llegado allende los Pirineos. Granada y la ciudad de Málaga, la cual dependía artísticamente de la primera, asimilaron rápidamente los nuevas tendencias que venían del norte, ayudadas por la presencia de pintores procedentes de Flandes como Pedro de Moya en la primera o Miguel Manrique en la segunda.

4. LA CORTE DE MADRID Y CASTILLA

Madrid, y Castilla en general acogieron el tema de Cristo arrastrándose por el suelo para recoger sus vestiduras de forma un tanto tibia, considerándose excepcionales los ejemplos que lo muestran así, lo que nos hace sospechar de que el modelo de Cristo caído no hizo fortuna ni entre los clientes, ni

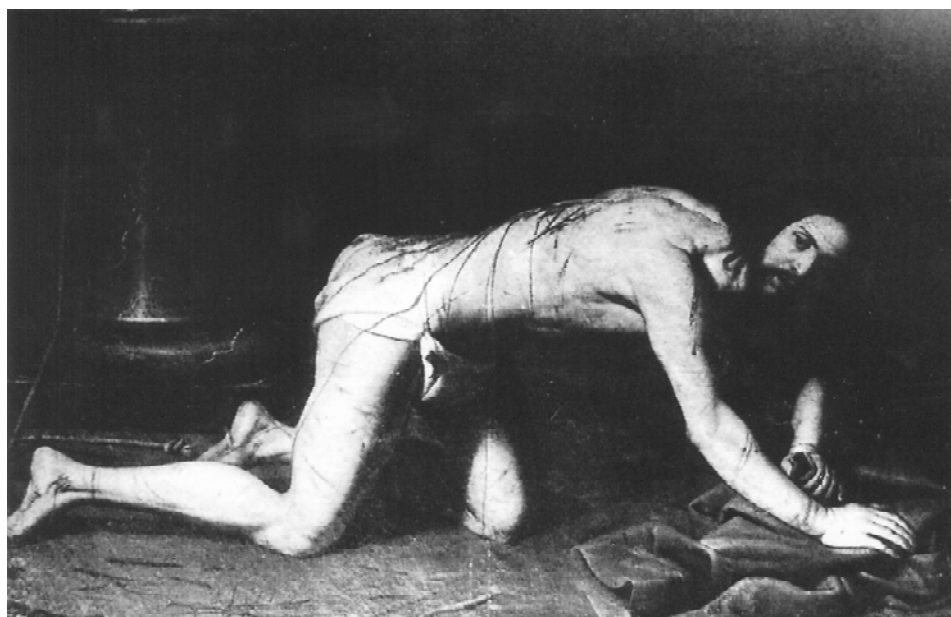


14. Abraham Van Diepenbeck (atribuido): *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Bruselas (Bélgica): Iglesia de San Juan Bautista.

entre los artistas madrileños. Sin embargo si era frecuente encontrar en la corte imágenes de *Cristo* que lo mostraban en pie, y así lo representaron Alonso Cano en el *lienzo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* o Francisco de Zurbarán, en el de la *iglesia de Jadraque* (Guadalajara). Más tardíamente el modelo evolucionó hacia formas más naturalistas; la pose se fue haciendo menos rígida y más flexible adoptando una postura a medio camino entre la figura en pie y la arrodillada. Así lo representó doblemente Claudio Coello, en el *banco del retablo de Santa Gertrudis* en el convento madrileño de San Placido y en el *retablo de los Dolores* de la iglesia toledana de San Miguel Alto⁷⁴.

Tan solo dos lienzos, y ninguna escultura, hemos podido constatar su pertenencia al foco Madrileño y uno al Castellano; el *lienzo* de Antonio Árias (1614-1684) del *convento* madrileño del *Corpus Christi*, las populares Carboneras; El *atribuido* al pintor burgalés, Mateo Cerezo, para la sacristía de la *iglesia de la Asunción de Briones* (La Rioja); y un tercero de autor anónimo que procedente del suprimido convento de jerónimas de San Román en Medinaceli (Soria) se guarda hoy en el *Convento de los Ángeles de Constantina* (Sevilla). De los cuales los dos primeros participan de la primera tipología importada de Flandes (4A); mientras el tercero en una variante que no encuentra antecedentes directos en el tema.

El *lienzo* de Antonio Árias constituye a buen seguro el primer testimonio claro de la presencia de los modelos flamencos en España (Fig.15). La



15. Antonio Arias: *Cristo Recogiendo sus Vestiduras*. Madrid: Convento del Corpus Christi. "Las Carboneras".

tela estaba firmada y fechada en 1645⁷⁵ pocos años después de que se venga fechando los *grabados* de Cornelis Galle y Balthasar Lauwers. Sin embargo el modelo del primero, como se vera le influyó poco. La magnífica efigie de Cristo, ejecutada con el característico tratamiento escultórico con el que trataba Árias a sus figuras, aparece caída sobre el pavimento, adelantando levemente la pierna izquierda y apoyando ambas manos en la tela que se dispone a recoger, dejando su espalda recta prácticamente paralela al suelo. Su impresionante rostro se dirige al espectador para hacerle participe de sus sufrimientos. A nivel compositivo se aprecia un claro conocimiento de la iconografía flamenca. Sin embargo Árias va más allá reuniendo influencias distintas que pacen en la obra en perfecta síntesis y armonía, resultando de ello una obra sumamente personal. Seguramente conocería el modelo creado por Galle sin embargo este le influyó poco. En la figura no se recoge la marcada curvatura de la espalda, como tampoco la columna abalaustrada, prefiriendo el pintor otra de tipología más acorde con el momento, de tipo bajo, de canon mas corto y ancho, con plinto, basa ática, fuste liso y capitel dórico que coincide con la columna de la pasión de la iglesia romana de Santa Práxedes, que venia arrasando desde principios de siglo entre los artistas del momento. Otro elemento como la forma de colocación de las piernas arrodilladas sobre el suelo, encontraría su correspondencia en los lienzos de Gérard Seghers de Nancy y Reims. Sin embargo será en la figura caída de *Aristóteles montado por Filis* del grabador alemán Hans Baldun Grien, con la que encontraría mayores paralelismos. La análoga colocación de las pier-

nas, con la izquierda levemente retrasada, así como la forma recta del tronco y la forma del brazo derecho que alarga hacia las vestiduras así lo atestiguan.

Quizá consecuencia del *Cristo* de Árias es el gran lienzo de *Cristo recogiendo sus vestiduras* que preside la sacristía de la iglesia parroquial de la Asunción en Briones (La Rioja). La tela no está firmada ni fechada, sin embargo posee una atribución, al pintor burgalés Mateo Cerezo “El Viejo”, al ser el mismo que firmó los seis lienzos que cuelgan de la sacristía y que en origen se pintaron para cubrir las calles del retablo mayor⁷⁶. Analizando la imagen de Cristo observamos como confluyen en ella elementos de distinta procedencia. A primera vista la disposición general se debe al grabado de la flagelación de Sadeler, aunque sustancialmente transformada. De tal forma que sí la composición general de la figura de Cristo con el tronco recto, y la colocación del brazo derecho extendido en ademán de recoger la túnica con la mano, nos remite al citado grabado; la colocación de las piernas de Cristo, recuerda a la usada por Árias; el paño de puerza al grabado de Lauwers, o la ligerísima curvatura del trono que se gira levemente hacia el espectador para dejar ver las llagas de la flagelación a la estampa de Galle. Desconocemos si Cerezo tubo la oportunidad de ver el lienzo pintado por Pedro Orrente de *San Juan Crisóstomo* (Museo del Prado), ya que ambos comparten una disposición formal muy similar de la figura principal. No obstante ambos pudieron llegar a un punto final muy parecido por caminos totalmente distintos, dado que esta postura prácticamente idéntica es la que adopta *San Juan Crisóstomo* en ciertas *xilografías* alemanas del siglo XV, que ilustraban distintas ediciones de la Leyenda Dorada de Vorágine de gran difusión tanto dentro como fuera de sus fronteras.

También castellano y por lo tanto excepcional en su temática, es el lienzo de *Cristo recogiendo sus vestiduras* del Convento de los Ángeles de Constantina Sevilla⁷⁷. En él aparece Cristo en el suelo intentando incorporarse una vez desatado, con la mano derecha sujeta la túnica mientras con la izquierda se apoya en la basa de la columna la cual aun muestra las sogas enredadas en su fuste. La obra es sumamente original pues no se encuentran antecedentes ni precedentes iconográficos directos. No obstante podemos rastrear las fuentes que pudieron inspirar al anónimo pintor. Efectivamente la colocación en tres cuartos de la imagen de Cristo en el espacio así como la colocación de las piernas y el brazo derecho enlazaría, de nuevo, con la figura de *Aristóteles montada por Filis* grabada por el alemán Hans Burgkmair (1473-1531)

Como hemos visto son casos puntuales y con una escasa o nula repercusión en ambiente artístico castellano. El verdadero desarrollo del modelo abra que buscarlo al otro lado de Sierra Morena, en Andalucía.

5. ANDALUCÍA. DE SEVILLA A GRANADA

Andalucía acogió entusiasmada el nuevo modelo flamenco, y a diferencia de lo ocurrido en Madrid y Castilla en esta zona si encontramos una constante presencia del tema. Si bien existieron algunos precedentes, estos tendrán un desarrollo muy limitado a partir del segundo tercio del siglo XVII cuando la iconografía procedente de Flandes, irrumpa de manera rápida y arrasada hasta imponerse entre los pintores y escultores andaluces haciendo que el modelo quede perfectamente fijado desde este momento, haciendo casi desaparecer la manera de representarlo ya sea arrodillado o recostado.

Si Sevilla vio nacer el tema a principios de siglo convirtiéndose en cuna de las primeras experiencias a la hora de reflejar plásticamente lo que ya venían diciendo los escritores religiosos, sobre todo jesuitas, y la que reciba el nuevo modelo; será la ciudad de Granada la que poco a poco tome el relevo, erigiéndose a finales de la centuria como centro productor y difusor del mismo, extendiéndose su influencia a una amplia zona geográfica de la Andalucía central que comprendía parte de las provincias de Málaga, Córdoba, Sevilla y Jaén. De este momento hemos podido localizar catorce obras, doce de pintura y dos de escultura, pertenecientes dos al foco sevillano y el resto al granadino, en el que se incluirían las obras de Montilla, Antequera y Jaén. La mayoría se localizan en conventos de clausura femeninos donde en algunos casos se llegaron a levantar pequeñas capillas u oratorios presididos por un retablo con la imagen dolorosa de Cristo, creando de esta manera ámbitos idóneos para el recogimiento y la meditación en soledad tal es el caso del *ejemplar* de la capilla del príncipe de la Paz en el *convento de Santa Ana* de Montilla (Córdoba).

Si bien el número de obras localizadas en Sevilla es sustancialmente menor que el de Granada, y por tanto no se dan las tres variantes del tema de origen flamenco, conservamos una, salida del obrador de Bartolomé Esteban Murillo, cuya importancia radica tanto en lo singular de su iconografía, como en su magnífica calidad. La *tela* guardada en el Museum of Fine de Boston (Fig.16) , constituye una pieza indispensable dentro de la primera tipología de los Cristos caídos que se arrastran para recoger sus vestiduras (4A). Parece claro que Murillo debió conocer las estampas flamencas⁷⁸, sin embargo no debemos pasar por alto el viaje que como artista consagrado realizó a Madrid en 1658, donde a parte de las colecciones reales, quizá tubo la ocasión de contemplar en “las carboneras” el *lienzo* que Antonio Árias había pintado trece años antes, con el que comparte semejanzas formales, no solo en la forma de la columna, sino también en la colocación de las piernas

y los brazos. Sin embargo se aparta del ejemplar madrileño en la colocación de las manos y en la ligerísima curvatura del tronco hacia la nuca que deja ver por completo la espalda, recursos que parecen estar inspirados en el grabado de la flagelación de Sadeler. La imagen de Cristo se ve secundada con la presencia de dos ángeles mancebos, quienes le dirigen su mirada piadosa, lo que convierte a la tela, en un ejemplar más del conocido tema de *Cristo y el Alma Cristiana*. Sin embargo el pintor sevillano prescinde de la figura infantil como personificación del alma contemplativa, tal como lo habían hecho anteriormente, Navarrete, Roelas o Velázquez, transfiriendo a la presencia angélica su papel. El hecho no debe extrañarnos ya Velázquez colocó al alma cristiana amparada por el ángel de la guarda. Que Murillo los coloque en solitario esta dentro del resurgir del culto a los Ángeles que se dio durante el siglo XVI y sobre todo el siglo XVII cuando el papado la ratifica definitivamente.

También de Murillo es el *Cristo arrodillado recogiendo las vestiduras* después de la flagelación del Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion de Illinois (Fig.17). En el convergerían tanto la influencia flamenca, como las autóctonos en la tradición del desaparecido *Cristo de la Púrpura*.

Bien distinto es el caso de la ciudad de Granada y su radio de influencia. En la capital se conservan *lienzos* de este periodo en el *Convento de terciarias franciscanas de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción*, uno atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y otro anónimo de finales del XVII; en el *Convento de clarisas de Santa Isabel la Real*; en el de madres cistercienses de *San Bernardo*; en el *Convento de la Piedad* de dominicas, en la *Iglesia de los Hospitalicos* de la calle Elvira, y en el refectorio del *Monasterio de San Jerónimo*, y fuera de ella en el *convento* concepcionista de *Santa Ana* de Montilla (Córdoba) y en la parroquial de *San Pedro* en Antequera (Málaga).

Sin duda el modelo más difundido, gracias a la estampa de Galle o de los otros grabadores, fue el de Cristo arrodillado con la espalda arqueada que apoya las dos manos sobre el suelo recogiendo el paño (4B). A este grupo se adscriben el *lienzo* anónimo del *convento* de *Santa Ana* en Montilla⁷⁹, de mediana calidad, y sobre todo el atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra en el *convento* granadino de *Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción*⁸⁰. En ambos se repite la estampa aunque en caso del segundo, aparte de contrastar con el primero en su innegable calidad, la figura de Cristo esta colocada en sentido inverso a la misma, rompiendo el fondo neutro abriendo una puerta a la izquierda donde coloca dos sanedritas en animada conversación.

Parece ser que la entrada del segundo modelo con presencia en Andalucía (4C) es posterior pues las telas que se le pueden adscribir se suelen fechar a finales del siglo XVII o ya dentro del XVIII. No cabe duda que el modelo



16. Bartolomé Esteban Murillo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Boston: Museum of Fine Arts.

iniciado por Seghers se conocía también perfectamente, seguramente a través de la estampa de Joannes Galle, la cual explica las semejanzas existentes entre este modelo de Cristo con las *telas* del *Convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Granada*⁸¹ o de la parroquia de *San Pedro* en Antequera. en las tres la disposición del cuerpo caído de Cristo es semejante así como la colocación de la túnica e incluso la disposición los pliegues del paño de pureza, aunque mas simplificados en el caso de los andaluces.

Sin embargo será en el campo de la escultura en donde los imagineros de la escuela granadina realizaron la gran aportación a la difusión del tema. Efectivamente existían precedentes en escultura como el *Cristo* de Alonso de Mena, pero será en este momento con el *Cristo* de la *iglesia de los Mercedarios* de Jaén y sobre todo con el de la iglesia del Salvador de Granada, obra maestra de José de Mora, cuando el desarrollo del tema alcance su mayoría de edad.

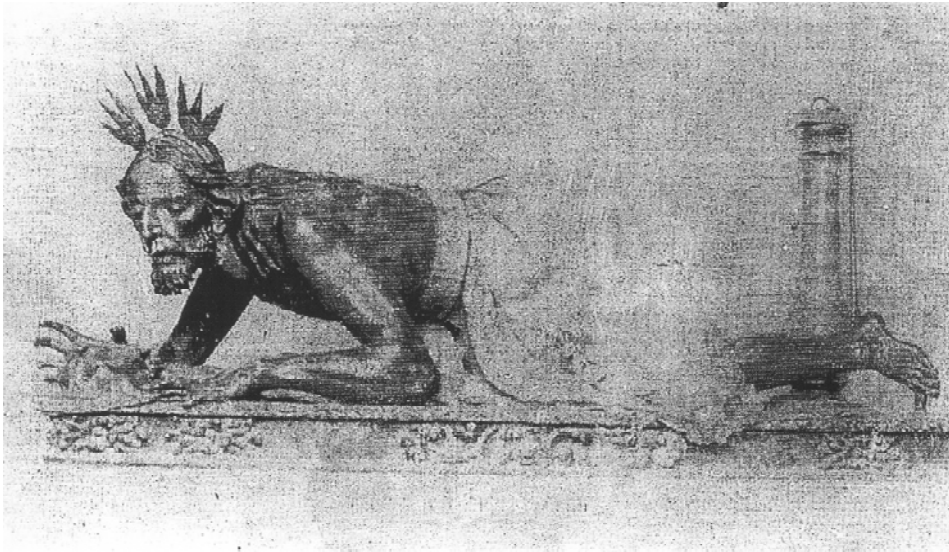
El *Cristo* que se veneraba hasta su desaparición en 1936 en la iglesia jienense de la Merced (Fig. 18) se representaba caído, rodilla en tierra, con la espalda recta y apoyando totalmente los antebrazos sobre el pavimento mientras que abría las manos en actitud de recoger la túnica que debía de ser de tela, en una composición que venía a ser, como en otros casos una evolución del grabado de Sadeler. Pocos son los datos que poseemos acerca de la



17. Bartolomé Esteban Murillo: *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Illinois: Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion.

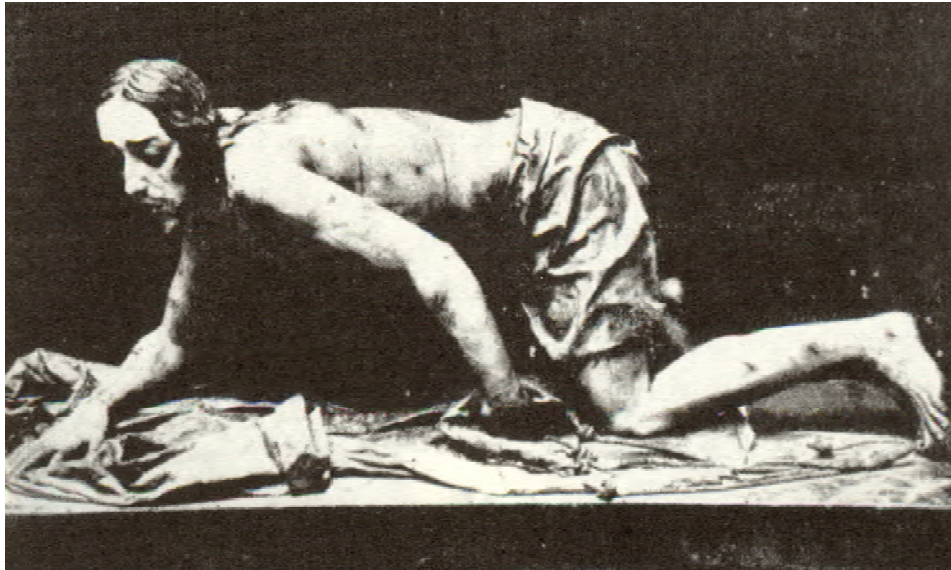
imagen, salvo que ya se veneraba en 1726 en la capilla de la familia Mírez⁸². Tradicionalmente, desde que lo planteo Orozco Díaz, se la ha venido atribuyendo a José de Mora⁸³. Sin embargo un simple estudio a la fotografía conservada aconsejaría adelantar su cronología. Estilísticamente el simulacro esta más cercano al estilo de Alonso de Mena, o su círculo más cercano de colaboradores o discípulos, que al de José de Mora. Así la barba partida en dos, el tratamiento simétrico del cabello en tirabuzones individuales, encontraría paralelismos con obras seguras de Mena como el *Santiago Peregrino* de las comendadoras de Granada, además la pose un tanto rígida y el tratamiento de su anatomía un tanto seco y áspero se alejan de la morbidez acostumbrada en Mora. Por lo tanto es plausible pensar que estuviera echa mucho antes de su llegada a Jaén. De tal suerte que se convertiría en la primera representación escultórica de Cristo arrastrado que tengamos noticia en España, con lo que habría de considerarla como precedente y no como consecuente del también desaparecido *Cristo* de Mora como tradicionalmente se ha querido ver.

El *Cristo recogiendo las vestiduras* de José de Mora (Fig. 19) supone la gran obra que ejerce de bisagra entre los dos siglos y la que sirva de modelo a las esculturas que empezaron a realizarse en la centuria siguiente⁸⁴. Desconocemos cuales fueron las circunstancias que rodearon la llegada de la ima-



18. Círculo de Alonso de Mena: *Cristo recogiendo sus vestiduras* (destruido). Jaén: Iglesia de la Merced.

gen al convento granadino de San Antonio y San Diego, lugar para el que ya había trabajado Mora, quizá fuera una donación personal del artista a los padres alcantarinos los cuales le unía una vinculación especial, pues a la postre mando enterrarse en él o simplemente un encargo personal de los mismos, recuérdense los precedentes literarios del tema dentro de la orden franciscana. Con la desamortización la imagen pasó a la parroquia del Salvador donde desapareció en 1936. Quizá Mora tomó como punto de partida conceptual el *Cristo de la Merced* de Jaén, pues ambos participan de una misma tipología (4A). Sin embargo los parecidos formales acaban aquí, pues haciendo gala de genio artístico concibe una obra prácticamente nueva y original, totalmente ajena a los modelos vistos en los lienzos granadinos, ya que Cristo no recoge las vestiduras sino que se arrastra lenta y pesadamente por encima de ellas. Empieza por alzar a la figura que ya no se apoya sobre los antebrazos sino sobre las palmas de las manos en una pose traída del lienzo de Arias que bien pudo ver durante su estancia en la Corte entre 1672 y 1680. mientras ostentaba el cargo de escultor de Cámara de Carlos II, y continua abriendo el ángulo de los brazos, adelantando el derecho y retrasando el izquierdo. Desde antiguo la imagen se encontraba metida en una hornacina rectangular, que le servía de marco y condicionaba su visión, a un único punto de vista, el frontal, convirtiéndola en un lienzo tridimensional, en un *tableau vivant*. El mismo procedimiento que usaran los colegiales de San Sebastián de Antequera a la hora de disponer la imagen del *Mayor Dolor* en el trascoro.



19. José de Mora: *Cristo del Mayor Dolor* (destruido). Granada: Iglesia del Salvador.

6. LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Al siglo XVIII se le suponen muchas cosas, una nueva dinastía que cambió los destinos políticos y artísticos de los españoles, un nuevo orden en las relaciones internacionales, y como consecuencia una mayor preferencia por creadores de un país u otro. A la sucesión de estilos en orden de barroco, rococó y neoclásico, se le suponen nuevos aires de modernidad, ilustración y mecanización. La realidad, como siempre, va por otros derroteros. La llegada de la Casa de Borbón supuso una influencia masiva de los estilos franceses, pero las reinas de nuestros reyes barrieron para casa y se rodearon de artistas italianos y portugueses o por lo menos de obras de esas nacionalidades. Mientras todas estas cosas ocurrían por la Villa y Corte de Madrid, la realidad artística del Reino continuaba inmersa en los modelos tardo-barrocos. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación fue ajeno a todos estos cambios, él seguía buscando sus ropas mientras la sociedad se preparaba para abandonar la Edad Moderna y preparar la entrada a la Contemporánea. La sociedad cambió, pero él atado a una larga y profunda tradición fue capaz de sobrevivir. Si los siglos XVI, XVII y XVIII fueron años de meditación privada, ocultación y voto de clausura, los siglos XIX y XX supusieron su triunfo público. Salió a las calles, y como rey de reyes que era, con paso fino, elegante, y proporcionado se encontró con las ánimas que tantos años llevan contemplándolo y esperándolo.

Recogemos 17 obras, de las cuales 13 fueron realizadas durante la centuria del XVIII, 3 en el XIX, y 1 una en el XX. Según el soporte sobre el que fueron realizadas encontramos: 1 relieve sobre madera; 12 esculturas; 3 telas y 1 grabado (con varias versiones). Otras 14 obras están indistintamente atribuidas a los siglos XVII o XVIII. Trabajaremos con las 17 primeras.

Mientras que durante los siglos XVI y XVII fueron más habituales los lienzos, tablas y grabados, el XVIII supone la consolidación escultórica del modelo. El siglo del barroco dejó cinco precedentes escultóricos, todos desaparecidos. El *Cristo de la Púrpura*, de la cofradía de Columna y Azotes de Sevilla; el de Alonso de Mena en Alcalá la Real; el *Cristo del Rayo* en Málaga, fuera del modelo de estudio, y las dos obras de José de Mora, una de ellas atribuida, ambas realizadas en los últimos años de la centuria o principios del XVIII, ajustadas las dos al modelo iconográfico. La mayoría de las obras escultóricas sudamericanas se atribuyen al siglo XVII.

Si Jesús recogiendo sus vestiduras fue un hecho literario durante los siglos XVI y XVII, la centuria de la ilustración carece de fuentes escritas que recojan el modelo. El tema apareció a finales de la Edad Media y se consolidó durante el renacimiento. Los creadores de esta época no tenían precedentes materiales a los que mirar, la bibliografía marcaba el inicio de su trabajo. Los grabados aparecieron después. El artista del siglo XVIII tenía 200 años de precedentes literarios y materiales. Como el modelo ya estaba establecido, solo cabía superarse realizando una imagen superior, de más calidad y técnicamente más perfecta.

Antes de comenzar por Andalucía, veamos que tal le iba a Jesús recogiendo sus vestiduras por el mundo. En Alemania con una larga tradición de cristos caídos después de la flagelación, desde el siglo XVI, el modelo de Christoph Schwart, seguía vigente. El *relieve* sobre madera conservado en el *Schnütwen Museum de Colonia*, datado en 1700 (Fig.20), está en la línea de las obras grabadas de Sadeler y Saenredam sobre el original Schawart. La composición mantiene a los dos sayones, acorta la columna y varía ligeramente la distancia entre la cabeza del Nazareno y el suelo. En Sudamérica el tema siguió estando presente. La *tabla* conservada en colección particular, atribuida a talleres populares de Potosí, presenta como principal característica lo apretado de la composición y el intento de desarrollar un espacio en perspectiva. La *escultura* conservada en el Museo Nacional de Arte de la Paz (Bolivia), en la línea del modelo de Gérard Seghers, presenta una casi idéntica colocación corporal con las obras del flamenco y de la misma manera sitúa el paño bajo las rodillas.

Las obras de los Mora son a la primera mitad siglo XVIII lo que la literatura mística al XVI. Andrés de Carvajal reinará durante el último tercio del siglo y será el punto de referencia para las obras del XIX. Aunque se

realizaron obras en talleres sevillanos, será Granada y su círculo de influencias los que marquen la pauta.

De escuela sevillana es *Cristo Caído* de Alonso Gayón datada en 1703, conservado en la iglesia de la Asunción de Osuna. Originalmente representaba el misterio, obra también de Gayón, de Jesús después de ser flagelado. Actualmente representa a Jesús en una de sus caídas camino del Calvario.

Ya de escuela granadina son el *Fresco* de Martín de Pineda fechado en 1729 y conservado en la Iglesia de San Miguel de Granada y la *tela* del Convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción. La *escultura* de Diego de Mora, conservada en el Convento de Nuestra Señora del Carmen, inaugura el siglo⁸⁵. Junto con la obra de José de Mora supone la mejor aportación de la escuela granadina a la difusión del modelo. El *Cristo recogiendo las vestiduras* de la colección Falla⁸⁶, conservado en el Carmen de los Mártires, y del *Mayor dolor* en la Iglesia de Santa Ana de Archidona (Fig.21), de hacia 1774⁸⁷, presentan los rasgos estilísticos de la escuela de los Mora.

La Historia del Arte, que suele hacerse desde las capitales, es injusta. Hay vida, y más escultores, más allá de la corte, las academias y los principales centros.

Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), uno de los nombres propios de la escultura española del XVIII, y uno de tantos que no aparecen en los manuales, vivió en una Antequera estratégicamente situada entre las ciudades de Granada, Sevilla, Córdoba y Málaga, que contaba además con escuela escultórica propia desde el siglo XVI. Se formó en la tradición escultórica de la ciudad y en el taller de Diego de Mora. Su producción, junto a la de los Márquez, marcó el devenir artístico de la ciudad durante gran parte del siglo XVIII. Fernando Ortiz, los Asensio de la Cerda, los Carvajal y los Márquez forman parte de esa historia de la escultura malagueña del XVIII que aún no se ha comenzado a escribir.

Carvajal creó al *Cristo del Mayor Dolor* en el año 1771 y lo donó a la Colegiata de San Sebastián de Antequera con la condición que repicasen las campanas a su muerte⁸⁸. No sabemos si puso tanto empeño en él con el objetivo de ganarse la entrada directa al cielo, pero lo cierto es que se ganó una plaza en la Historia del arte, de la que todavía no es titular. El *Cristo del Mayor Dolor* de Antequera por su perfección técnica, el acabado de su policromía, lo armónico de sus proporciones, lo visualmente bello que es, la marea de fe que arrastra debido a sus valores devocionales y el impacto que provocó en obras posteriores, hacen de él una de las mejores esculturas que la centuria de la ilustración nos ha dejado. Dentro de los que recogen sus vestiduras seguramente sea el más conseguido de todos.

Antequera contaba con imágenes de devociones ancestrales, pero el *Cristo del Mayor Dolor* (Fig.22) y la cuidada campaña publicitaria que se



20. Anónimo: *Flagelación de Cristo*. Colonia; Schnütwen Museum.



21. Anónimo: *Cristo caído o del Mayor Dolor*. Archidona (Málaga): Iglesia de Santa Ana.

desarrolló entorno a él pronto vieron sus frutos, en cuestión de pocos años se convirtió en el punto de mira de las peticiones de los antequeranos y de los vecinos de las poblaciones de alrededor. Aunque no contó con cofradía propia hasta mediados del siglo XX, desde su llegada a la Colegiata los canónigos fundaron un Caudal encargado de gestionar los bienes de la imagen. Según el profesor Sánchez López fue el propio Cabildo colegial el que encargó grabar la sagrada imagen en varias *estampas* desde 1773. El autor no fue otro que Juan Antonio Salvador Carmona⁸⁹, a quien siguió su hermano Manuel dos años después, en una composición idéntica, esta vez sobre dibujo de Antonio González Velázquez⁹⁰. El gusto clasicista que impregna la estampa no encajaba bien con el gusto popular, ajeno a los preceptos ilustrados y aun anclado al gusto barroco, y lo cierto es que fuera por gusto o por liquidez, las siguientes estampas fueron encargadas en Granada y Antequera y dentro de un estilo nítidamente barroco (Fig.23)⁹¹. Al socaire de la devoción al *Cristo* antequerano se reactivó el culto del Cristo arrastrado del *Mayor Dolor* de Mora, conociéndose entre 1806 y 1822 hasta tres tiradas distintas de estampas en Granada⁹².

La imagen no solo se convirtió en un punto de referencia devocional, sino que en varias poblaciones cercanas se esculpieron imágenes, denominadas del *Mayor Dolor*. *El Cristo a Gatas*, fechado hacia 1700, interpretación directa del de Antequera, por lo que pensamos que habría que mover la fecha de realización casi un siglo, conservado en el Santuario del Carmen, Rute (Córdoba)⁹³; *El Cristo del Mayor Dolor* conservado en la Ermita de San Sebastián, Benamejí (Córdoba); *Jesús de la Humillación*, obra de Pedro Muñoz de Toro y Borrego, del primer tercio del siglo XIX, en la Parroquia de San Mateo Apóstol de Lucena (Córdoba)⁹⁴ (Fig. 24) y el *Jesús del Mayor Dolor* de Lorenzo Cano, realizado en 1814, conservado en la Iglesia de la Concepción de Écija⁹⁵, (Sevilla), (Fig.25) suponen la consolidación y difusión del modelo de Carvajal.

Si en los siglos pretéritos la relación entre obra literaria y artista era muy estrecha, durante el siglo XVIII y posteriores, los creadores partirán de modelos reales preesistentes. La centuria supuso la consolidación del modelo escultórico, en un primer momento a partir de los modelos de los Mora y desde el último tercio según el prototipo de Cristo recogiendo las vestiduras de Carvajal. Unas sólidas bases doctrinales, el abanico de posibilidades en su representación, su estrecha relación con la élite intelectual y lo propenso del momento a la meditación en soledad han hecho de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación uno de los modelos iconográficos, fuera de las tradicionales representaciones de la pasión de Cristo, más intelectualizados, difundidos y poco estudiados de la Historia del Arte. Nos sumamos a lo dicho por Mâle, “El siglo XVII no ha creado imagen más desgarradora que este Cristo que se arrastra en su sangre”⁹⁶.



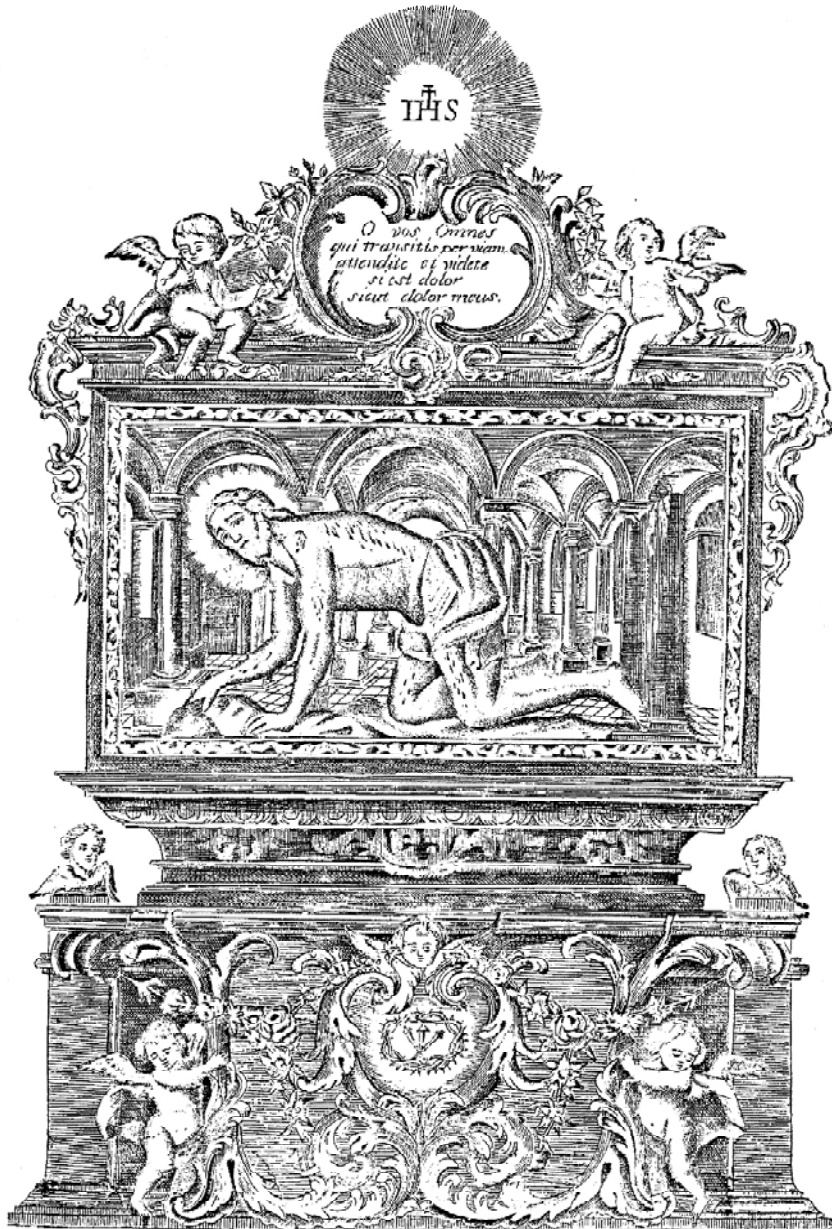
22. Andrés de Carvajal y Campos: *Cristo del Mayor Dolor*. Antequera (Málaga): Colegiata de San Sebastián.

7. EL TEMA EN IBEROAMÉRICA

Los territorios españoles en las indias no fueron ni mucho menos ajenos a los que se estaba desarrollando en la metrópoli, si bien es cierto que el desarrollo del tema fue más tardío. Varios serían los factores artísticos o culturales a tener en cuenta a la hora de perfilar el desarrollo del modelo en las Indias. Por un lado la llegada masiva de obras de arte, pinturas y esculturas, a través de la Casa de la Contratación, primeramente desde Sevilla y a partir 1717 desde Cádiz, salidas fundamentalmente de los obradores andaluces, pero también grabados llegados desde todos los rincones de Europa. Por otro la ya citada presencia por tierras americanas de la compañía de Jesús y sobre todo Álvarez de Paz el autor de las ya citadas *Meditationes*

Como en el caso español convivieron tanto las representaciones de Cristo recogiendo sus vestiduras en pie, tal es *el cobre* del pintor novo hispano Basilio Fernández de Salazar del *Museo Diocesano de Málaga*⁹⁷ o el lienzo de la iglesia de la Merced de Cuzco obra de pintor español afincado América Juan de Calderón⁹⁸, como caído o arrastrado, mucho más frecuente.

La estética colonial, mucho más expresiva y directa, mezcla de elementos indígenas y españoles, confieren al tema de unos rasgos singulares que le



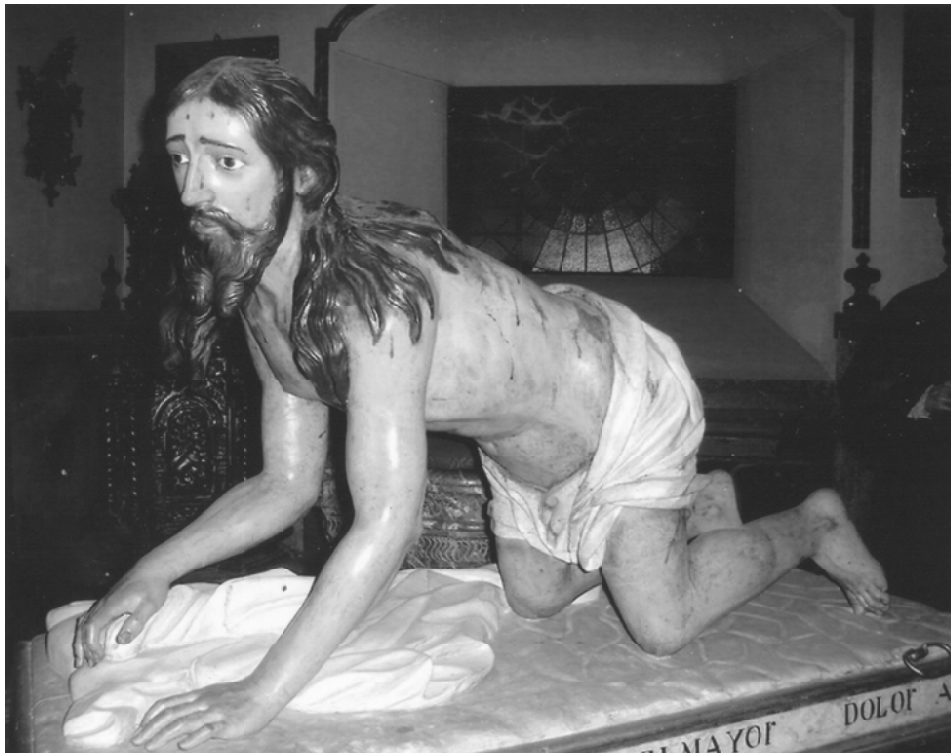
23. Manuel Ribera: *Cristo del Mayor Dolor*. Grabado.



24. Pedro Muñoz de Toro y Borrego: *Jesús de la Humillación*. Lucena (Córdoba): Parroquia de San Mateo Apóstol.

encontramos el realismo más exacerbado, el “Naturalismo abusivo” como lo denominó Moreno Villa⁹⁹, con cristos tremendamente ensangrentados, que roza lo morboso en las espaldas descarnadas cuajadas de heridas, con regueros de sangre que bañan toda su anatomía, recurso que si bien aparece en España sobre todo a partir del siglo XVIII, es en las colonias donde adquiere un mayor desarrollo. Por lo demás se repite el modelo flamenco visto también en España, de donde llegaría. No obstante la producción se centró únicamente en dos tipologías, la que muestra a Cristo caído apoyando sus manos sobre el pavimento, ya muestren la espalda recta o arqueada (4A y 4B).

Del primer de cristos caídos con la espalda curva (4B), encontramos obras fundamentalmente en los antiguos virreinos del Perú y Nueva Granada, y en la Real Audiencia de Quito, en el arco que comprende los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. A la ciudad de Santa Fe de Bogotá, sede episcopal, y centro administrativo de primer orden, pertenece el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos¹⁰⁰, de familia sevillana emigrada a América, es considerado como el mejor pintor de la época colonial colombiana. Para la iglesia parroquial de la Calera en Cundinamarca pintó una pequeña serie compuesta de cuatro lienzos con escenas de la pasión de Cristo, en donde dedica un cuadro a *Cristo recogiendo las vestiduras*, del que conservamos dibujo preparatorio. En general la composición recuerda al grabado de Galle, el arqueamiento de la espalda los brazos rectos apoyados en el suelo, pero muy transformada. Más al sur, en la antigua capital virreinal de Lima y bajo las imágenes de la *Virgen Niña junto a Joaquín* y



25. Lorenzo Cano: *Cristo del Mayor Dolor*. Écija (Sevilla): Iglesia de la Concepción.

Ana de Gregorio Fernández, con las que comparte retablo en la Iglesia de San Pedro, encontramos la talla del *Cristo Caído*, a medio camino entre la estampas de Galle y Lauwers. Las otras obras que pertenecen a este grupo son de carácter bien distinto. Tanto la pequeña imagen de *Cristo recogiendo las vestiduras* del Museo Nacional de Arte de Bolivia, como la *tabla* dieciochesca, de propiedad privada, son un buen ejemplo de que el tema no quedó restringido a los altares de las iglesias sino que se introdujo al ámbito de las devociones privadas en obras de pequeño formato y materiales pobres, de hay ese estilo popular, casi artesanal, que muestran. Ambas siguen el modelo de Cristo encorvado que popularizara la estampa de Galle, mucho más visible en el caso de la escultura la cual repite puntualmente el original, salvo en la posición de la cabeza de cristo, que gira hacia el frente.

Del segundo modelo, el Cristo caído con la espalda recta, (4A) participan una serie de esculturas localizadas en el antiguo virreinato de Nueva España y en Centroamérica. Todas ellas presentan un conocimiento más o menos directo de las imágenes que se tallaron en Andalucía a partir del segundo tercio del siglo XVII. No obstante algunas de estas no representan literalmente a Cristo arrastrándose recogiendo las vestiduras, como en los casos españoles, sino caído durante la flagelación, tal como lo representaba



26. Anónimo: *Cristo Caído*. Ciudad Guatemala (Guatemala): iglesia de Santa Teresa

el grabado de Sadeler el cual influiría claramente en la imagen de la iglesia de la Merced y en menor medida en el de la iglesia de Candelaria, ambas en de la ciudad de Antigua Guatemala. A este grupo cabría añadir el simulacro de *Cristo caído* que se venera en los templos de *Santa Teresa* (Fig.26) y *Santo Domingo* de la nueva ciudad de Guatemala. En ella si bien en general coincide con cristos anteriores, si hace el gesto de recoger las vestiduras del suelo con su mano izquierda que se retrasa levemente respecto a la derecha que se encuentra mas adelantada, con lo que le emparentaría lejanamente con ciertas representaciones hispánicas. No obstante el rasgo más característico de esta imagen es su desgarrado realismo casi hiriente con que esta concebida. La anatomía de Cristo queda literalmente desfigurada por las huellas de los flagelos, los ríos de sangre manan de su espalda totalmente descarnada empapando el paño de pureza y deslizándose por brazos y piernas, la espalda como dirían los místicos en una sola llaga.

Más al norte, ya en tierras mexicanas, volvemos a encontrar representaciones escultóricas semejantes como la del templo de San Juan Bautista en la población de Zimapan o la del templo de *Santiago Apóstol* en San Cristóbal de las Casas¹⁰¹. Esta última muestra ciertas particularidades tales como que aparezca Cristo caído junto a la columna baja o que adelante el brazo derecho en ademán de recoger con la mano las vestiduras, que serian un postizo de tela natural, que le hacen emparentar con las imágenes que enca-

bezadas por la del *Cristo del Mayor Dolor* de Antequera se distribuyen por Andalucía central desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX. No obstante el impacto visual de la estampa de Galle, con su clara lectura entendible para todos, fue tal, que su presencia también se dio por estas regiones, seguramente canalizada desde la propia orden jesuita. Sirvamos como ejemplo del cuadro con forma de hexágono irregular conservado en la sacristía de la antigua Casa Profesa de la Compañía de ciudad de México, que calca literalmente dicha estampa

NOTAS

¹ Lacroix (1870), p.486.

² Agradecemos el conocimiento de este grabado al profesor D. Fernando Collar de Cáceres.

³ Mâle (1932/2001), p.11.

⁴ Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos : con el valor comercial de los impresos descritos de Antonio Palau y Dulcet.

⁵ Jiménez de Prejano (1495), p. 68. “Y desatado el señor de la columna traelo así desnudo corriendo sangre por la casa cogiendo los paños y vestiduras que estaban derramadas por la casa. Miralo bien como esta tan afligido y atormentado y temblando de frío y considera bien todas las cosas y ave compasión de él”.

⁶ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1499/1824), pp. 266-267. Siguiendo la edición de 1499 en Barcelona y Montserrat “Desatado, pues, ya Nuestro Señor de la columna, le traen así desnudo y azotado por la casa buscando sus vestiduras que habían esparcido los que le desnudaron. Mírale afligido y temblando de frío que, según dice el Evangelio, lo hacía entonces muy grande”.

⁷ Martín de la Madre de Dios (1651), p. 247. “Una de las afrentas que en este lugar tan publico le hizieron, mas digna de ponderación; y no se si diga, que mas sintió nuestro Salvador, por ser avergonçosissimo, fue la que adviertieron San Agustín y San Buenaventura, los cuales dicen, que después de haberle desatado de la columna los Sañones, para mas injuriarle, hizieron que fuese buscando las vestiduras por la sala, o patio, donde le azotaron; por el qual le auian arrojado los ministros: y para mas burlarse del Señor, quando llegaba a cogellas, de un rincón de la sala, las arrojaban, a otro...”.

⁸ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1659), pp. 137-138. “Le desaparearon de la columna, pero no se pudo sostener a causa de los excesos que el había recibido, de que no tuvieron piedad alguna, pero tomados de una cruel fiereza mas que rabiosos y lobos hambrientos alrededor del cordeo inocente apacentándose de su sangre le arastravan por el palacio muy cruelmente sin compasión, hasta que hayaron sus vestiduras, que estaban esparcidas de una y otra parte. O alma amorosa contempla al dulce Jesús, azotado, desnudo, y temblando de frío. Mírale después de una intma y amorosa ternura, y considerale delicado, muy noble, y enocente que “el es, todo desnudo, azotado y

cruelmente rasgado. O muy digno de ser amado joven mancebo, que has tu hecho? Hay de mi, quien es el que no debería padecer toda sequedad por el dulce amor de Jesús, que recogiendo sus vestiduras separadas por todos lados, y burlándose los verdugos de él, cayo otra vez en tierra, y levantándose se vistió con gran pena”.

⁹ Jiménez de Prejano (1495), p. 68. véase nota 3

¹⁰ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1499/1824), pp. 266-267.

¹¹ Laredo (1535/2001), p. 271. “¡ O, mi dulcísimo amor, e quién me diera la parte de las salidvas, los silvos y bofetadas y el tumultuoso rigor con que passastes aquella breve jornada de la columna hasta vuestras vestiduras; ¡ Quién os viera quereros vestir temblando y con espantosa furia tornaros a desnudar;”.

¹² Ágreda (1670/1888) Libro VI, Capitulo 20. p. 293. “Ejecutada la sentencia de los azotes, los mismo verdugos con imperioso desacato desataron a nuestro Salvador de la columna y renovando sus blasfemias le mandaron se vistiese luego su túnica que la habían quitado. Pero uno de aquellos ministros, incitado del demonio, mientras azotaban al mansísimo y perseverase desnudo para mayor irrisión y afrenta de su divina persona. Este mal intento del demonio conoció la Madre del Señor y, usando de potestad de Reina, mandó Lucifer se desviase de aquel lugar con todos sus demonios, y luego se alejaron compelidos de la virtud y poder de nuestra señora. Y ella dio orden que por mano de los santos ángeles fuese restituida la túnica de su Hijo santísimo a donde su majestad pudiese tomarla, para vestir su sagrado y lastimado cuerpo. Todo se ejecutó al punto, aunque los sacrílegos ministros no entendieron este milagro, ni como se había obrado, pero todo lo atribuían a la hechicería y arte del demonio. Vistiese nuestro Salvador, habiendo padecido sobre sus llagas el nuevo dolor que le causaba frío, porque de los evangelistas consta que le hacía, y Su Majestad había estado desnudo grande rato...”

¹³ Santero (1590) Estación V. p. 85. “Después que aquellos malaventurados azotaron tan cruelmente al Redentor del mundo, lo desataron de la columna, y según conjeturan algunos contemplativos, le mandaron tomarse sus vestiduras y se vistiese. Así de aparto solo debilitado por la grandeza del dolor y se vistió sin que alguno le ayudase”.

¹⁴ Villegas (1662), p. 57. “Dexaranle los verdugos, y desataronle de la columna. Dizenlo algunos contemplativos, y es cosa verisimil, que sería assi, que cayó en el suelo desflaquecido, aunque del golpe que dio de la caída, estremeciendose, y cobrando espíritu, viendo, que aun le quedaba mas por padecer, levántose, y fue a tomar sus vestidos, que estaban arrojados por el suelo, y por donde iba dejaba rastro de la sangre que corria del Començando a vestiser, y visto por sus verdugos...”

¹⁵ Aranda (1551), p.169. v^a. “Por tener como dijimos los pies atados y como aquellos piadosos le vieron el pecho blanco y sano, que por estar amarrado a la columna avia stado guardado, levantase con nueva furia y tornan a tomar los açotes y para letal como le avian pasado las espaldas porque de una parte y otra estuviesse todo de llagas sangrientas pintado, lo qual hecho soltado de los pies, dan piessa que se levante y se vista presto sus vestiduras. Jesús de mi alma y de mi corazon que fueras ay humanas en vos para averos de levantar y vestir.”.

¹⁶ Aranda (1551), p.169. v^a. véase nota 13

¹⁷ Sánchez del Campo (1526), p. 94. v^a. “Es pues que el redentor fue tan cruelmente açotado con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desvelado y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que a muy duras penas se podía tener en pie. Contempla anima como le vees desatar de la columna y como le dicen que se vista su tunica y nota bien como se abaxa por su vestidura yendo desnudo y aflicto por ella a la parte donde”

¹⁸ Aranda (1551), p.169. v^a. véase nota 13

¹⁹ Santero (1590) Estación V. p. 85. véase nota 11

²⁰ Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones... .p. 156. “Después que el redentor fue tan cruelmente açotado, con el gran dolor y alteración de la sangre sobre desuelado, y muy fatigado toda la noche quedo tan debilitado, que muy apenas se podía tener en pie. Contempla anima como le ves desatar de la columna, y como le dicen que se vista su túnica, y nota bien como se abaxa por su vestidura, yendo desnudo y aflicto por ella a la parte donde la habían hechado, y como la desvuelve y la viste, cubriendo con ellas sus carnes, llagas y azotes, y como no le ponían en las espaldas unturas ni paños, ni otras cosas semejantes”

²¹ Martín de la Madre de Dios (1651), p. 247. véase nota 5

²² Ágreda (1670/1888) Libro VI, Capítulo 20. p. 293. véase nota 10

²³ Jiménez de Prejano (1495), p. 68. véase nota 3

²⁴ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1499/1824), pp. 266-267.

²⁵ Padilla (1506/2005), p. 54. Consultado el facsímil de la edición de 1529. Edición de 1506 editado en Sevilla. Más de 15 ediciones. “Después de azotado su cuerpo precioso/ lo desataron de aquella columna/ quedaba su carne bien como la luna /cuando padece el eclipse forzoso./ Por entre los malos mi dios vergonzoso /buscaba su ropa casi perdida / las llagas recientes y muy renegridas / la sangre por cima del cuerpo leproso”.

²⁶ Pacheco (1649/1956), pp. 287-96. “... Por estas razones (como hago siempre) lo primero en que yo cargué el peso de la consideración en esta figura (porque comencemos por lo principal fue como se movería en busca de su vestidura, con cuanto encogimiento y vergüenza, y sobrados dolores, un hombre grave y delicado, habiendo recibido tantos y tan crueles azotes. Y haciendo prueba con el ingenio muchas veces, de movimientos diferentes, intentando con la pluma o lápiz, vine a parar en este que me mereció más a propósito, do, por evitar la fealdad o desgracia de estar muy baxa la figura, usé de medio en que levantase con el cuerpo la ropa. Y quien con estos ojos y consideración no mirare esta imagen, por ventura le desagradará, deseando en ella otro movimiento mas airoso, de mas brio y gracia...”

²⁷ Villegas (1662), p. 57. véase nota 12

²⁸ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1512/1824). p. 269. “Como anda recogiendo sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escarneciendo al Señor, como si fuese el mas bajo de todos, ó un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muevete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió a presencia de todos. Vuelve después a considerar la deidad, y contempla aquella inmensa, é incomprendible ma-

jestad de Rey de Reyes como se baja y se inclina a la tierra, coge sus vestiduras, y se vuelve a vestir con grandísima vergüenza, y pudor”.

²⁹ Sánchez del Campo (1526), p 94. v^a.

³⁰ Lope de Vega (h. 1605/1987), pp. 50-51. “Contempla, oh alma mía, el rey sagrado qual baza por la ropa mansamente después que crudamente fue açotado, y el dolor que en vestilla pasa y siente; aquel cuerpo contempla lastimado de la perversa y más que inicua gente, siente su pena y tenla en la memoria porque sientas en gozo la gloria”.

³¹ Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones... P. 156. véase nota 18.

³² Puente (1605), t. II, meditación XXXV, p. 213. Unas 377 ediciones en castellano, francés, italiano, latín, alemán, portugués, bohemio, flamenco, polaco y árabe. “Los soldados desataron a Cristo nuestro señor; el cual como quedó dolido por los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra: y como se vio desnudo, y las vestiduras estarían esparcidas, iría por ellas medio arrastrado, bañándose en su propia Sangre, que estaba alrededor de la columna... Todo esto puedo contemplar, compadeciéndome del desamparo, y flaqueza deste Señor”.

³³ Álvarez de Paz (1619/1623) Tomo III, meditación XIV, párrafo 5, col. 716-17. “Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá”.

³⁴ Villegas (1662), p. 57. véase nota 12

³⁵ Brígida de Suecia, Santa (1377/1901), Libro I. Revelación 9. pp. 49-50. “Una vez libre las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus piés, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada en ella. No le dieron espacio para que se vistiese, sino con gran prisa y a empellones, lo llevaron como a un ladrón, limpiándose él la sangre que tenía en los ojos.” Prosiguiendo. “Así que estuvo allí mi Hijo, desnudóse él mismo de sus vestiduras, y decían los verdugos: Estas vestiduras son nuestras, que no se las ha de tornar a poner, porque está condenando a muerte. Y estando mi querido Hijo desnudo por completo, dióle uno de los que allí se hallaban, un paño con que cubrir parte de su desnudez, lo cual hizo con mucho contento”.

³⁶ Ocaña (1501), p 85. v^a. “Después que el señor fue azotado se comenzó a vestir; pensaron aquellos crueles carniceros escarnecer en muchas maneras (dado ello consentimiento pilato) como lo siente san Agustín sobre san Juan y decían unos a otros, pues si este ha sido rey vistámoslo y coronémoslo como rey”.

³⁷ Pedro de Alcántara, San (1533/1731), p. 130. “Considera luego, acabados los azotes, como el Señor se cubriría, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados”.

³⁸ Brígida de Suecia, Santa (1377/1901), Libro I. Revelación 9. pp. 49-50. véase nota 33

- ³⁹ Jiménez de Prejano (1495), p. 68. véase nota 3
- ⁴⁰ Puente (1605/1655), p. 213. véase nota 30
- ⁴¹ Villegas (1662), p. 57. véase nota 13
- ⁴² Pedro de Alcántara, San (1533/1731), p. 130.
- ⁴³ Ocaña (1501), p. 85. v^a. véase nota 34
- ⁴⁴ Ágreda (1670/1888) Libro VI, Capítulo 20. p. 293. véase nota 10
- ⁴⁵ Ocaña (1501), p. 85. v^a. véase nota 34
- ⁴⁶ Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1659), pp. 137-138. “Le desataron de la columna, pero no se pudo sostener a causa de los excesos que el había recibido, de que no tuvieron piedad alguna, pero tomados de una cruel fiereza mas que rabiosos y lobos hambrientos alrededor del cordeo inocente apacentándose de su sangre le arrastravan por el palacio muy cruelmente sin compasión, hasta que hayaron sus vestiduras, que estaban esparcidas de una y otra parte”
- ⁴⁷ Ágreda (1670/1888) Libro VI, Capítulo 20. p. 293. véase nota 10
- ⁴⁸ Mâle. (1932/2001), p.248.
- ⁴⁹ Mâle. (1932/2001), p.413.
- ⁵⁰ Vegue y Goldini (1958), pp. 45 y ss
- ⁵¹ Ramaix (2004), pp. 238 y ss
- ⁵² Ramaix (2004), p. 242.
- ⁵³ Se conserva un ejemplar en la colección de estampas del Fine Arts Museum of San Francisco. Hollstein (1949), Vol. VII, p. 49.
- ⁵⁴ Mâle. (1932/2001), p.248.
- ⁵⁵ Rodríguez G. De Ceballos (1991), pp. 84.
- ⁵⁶ González de Zárate y Vanderbroeck (1994), p.56.
- ⁵⁷ Vendido el 13 Junio de 2008 en The Romantic Agony. Subastas de libros y grabados. Bruselas
- ⁵⁸ Martín González y Urrea Fernández (1985), p. 139, lám. 483.
- ⁵⁹ Pacheco (1649/1956), pp. 287-96.
- ⁶⁰ Cañedo-Argüelles (1982)
- ⁶¹ San Juan de la Cruz (1618/1983), p. 405-406.
- ⁶² Agradecemos este dato a la Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Victoria de Sevilla
- ⁶³ La imagen dejó de procesionar en 1874. A partir de 1900 la imagen es entregada al escultor Emilio Pizarro de la Cruz, a condición de la entrega de una imagen de San Juan evangelista. Lo cierto es que a partir de 1904 se le pierde la pista, sin haber recibido la cofradía ninguna imagen de San Juan. Quizá la imagen fue transformada en otro paso de la pasión. López Bernal (2000) p. 57
- ⁶⁴ Bermejo y Carballo (1882/1994) p. 160.
- ⁶⁵ López Bernal (2000) p. 57.

- ⁶⁶ Sánchez López (1996), pp. 150-151.
- ⁶⁷ Gómez – Moreno. M^a. E (1963), p.192.
- ⁶⁸ Ocaña (1501), p. 88
- ⁶⁹ Valdivieso (1978), p. 92 y Valdivieso y Serrera (1985), pp. 158.
- ⁷⁰ Valdivieso (1978), p. 96 y Valdivieso y Serrera (1985), pp. 142.
- ⁷¹ Vendido en la Sala Jackson's . Diciembre (6 y 7) de 2006. lote 194. JACKSON'S 2229 Lincoln Street. dar Falls, Iowa
- ⁷² Vendido en Dorotheum Viena el 14 de abril de 2005
- ⁷³ Sobre la llegada de modelos flamencos, véase Soria (1948), pp. 249-259.
- ⁷⁴ La atribución es reciente. Nicolau Castro (2006), pp, 339-344.
- ⁷⁵ Casal (1927), p. 193.
- ⁷⁶ Firmado en el lienzo del Nacimiento de Cristo "*Mateo de Cerezo fecit*". Moya Valgañón (1975), vol I, p.218.
- ⁷⁷ Hernández-Díaz Tapia (1976) p.111.
- ⁷⁸ González de Zárate y Vanderbroeck (1994), pp. 55-60.
- ⁷⁹ Ortiz Juárez (1981), vol VI, p. 250.
- ⁸⁰ [Catálogo] (2000), p. 256.
- ⁸¹ Martínez Medina (1989), p.81.
- ⁸² Ortega y Sagrista (1956), p.64
- ⁸³ Orozco Díaz (1971), p. 251
- ⁸⁴ Ceán Bermúdez (1800/1965), Vol III, pp.182; Gallego Burín (1925/1988), pp. 147-148; Camón Aznar (1949), 41; Orozco Díaz (1971), p. 251 y López-Guadalupe (2000), pp. 110-111.
- ⁸⁵ [Catálogo] (2000), p. 258.
- ⁸⁶ Martínez Medina (1989), p.81.
- ⁸⁷ Camacho Martínez (2006), vol I, p.103
- ⁸⁸ Sánchez López (1997), pp. 31- 47.
- ⁸⁹ Izquierdo (2003) p, 152.
- ⁹⁰ Sánchez López (1997), pp. 38-44.
- ⁹¹ La firmada en Granada por Manuel Ribera en 1792, y otra posterior atribuida al grabador Francisco de Torres, copia más tosca de la anterior. Sánchez López (1997), pp. 44-45.
- ⁹² La firmada por G. G. Merino en 1806; otra de 1811 grabada por G. Felipe Vallejo; y una tercera anónima fechada en 1822. véase Izquierdo (2003) pp, 152 y 242. y Cabrerizo Hurtado (2005), p. 10.
- ⁹³ Villar Movellán (1995), p. 673.
- ⁹⁴ Villar Movellán (1995), p. 596.
- ⁹⁵ González Gómez (2000), pp 193-206.

⁹⁶ Mâle. (1932/2001), p.248.

⁹⁷ Barea Azcón (2005), p.6

⁹⁸ Mesa y Gisbert (1962/1982), p. 125

⁹⁹ Moreno Villa (1942), pp. 58.

¹⁰⁰ Pizano (1926),

¹⁰¹ Moreno Villa (1942), pp. 59..

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1978-)

THE ILLUSTRATED BARTSCH. WALTER L. STRAUSS. NEW YORK, A BARIS BOOKS, 1978-. 76 VOLÚMENES.

AA.VV. (2002)

La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional el lenguaje de las imágenes. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías, 2002.

Ágreda (1670/1888)

ÁGREDA, María Jesús de, *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios.* Edición de Celestino Solaguren, Madrid, 1970.

Álvarez de Paz (1617)

ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, *De Inquisitione pacis sive Studio orationis Lyon*, 1617.

Álvarez de Paz (1619/1623)

- *Opera Omnia.* Lyon, 1623.

Andrés, Melquíades (1975)

ANDRÉS, Melquíades: *Los recogidos: nueva visión de la mística española (1500-1700).* Madrid : Fundación Universitaria Española, 1975

Andrés, Melquíades (1994)

- *Historia de la mística de la edad de*

oro en España y América. Madrid, La Editorial Católica, 1994.

Andrés, Melquíades (1996)

- *Los místicos de la edad de oro en España y América : antología.* Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

Ángulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1983)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura en España. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII.* Madrid, Instituto de Arte Diego Velásquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Aranda (1551)

ARANDA, Antonio de: *Loores del dignissimo Lugar de Calvario : en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesus hizo y dixo en el, conforme al texto del sacro euangelio, perteneciente a su passion, muerte, sepultura y resurreccion.* Alcalá de Henares, 1551.

Barea Azcón (2005)

BAREA AZCON, Patricia. "Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía" *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte.* Revista Digital: <http://www.alonsocano.tk>. Granada, Nº 7, 3º trimestre, 2005. pp.1-10.

Bassegoda I Hugas (1989),

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura:

“Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1988, nº 3, Tomo IV, pp. 185-191

Bermejo y Carballo (1882/1994)
BERMEJO Y CARBALLO. José: *Glorias Religiosas de Sevilla. Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla, Editorial Castillejo, 1994.

Brígida de Suecia, Santa (1377/1901)
BRÍGIDA DE SUECIA, Santa: *Celestiales revelaciones de Santa Brigida Princesa de Suecia*. Madrid, 1901.

Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1499/1824),
BUENAVENTURA, San, *Meditaciones de Passione Iesu Christi*. En *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura*. Madrid, 1824. pp. 266-267

Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1512/1824),
- *Contemplación de la Vida de Ntro. Sr. Jesucristo desde Su Concepción hasta la venida del Espíritu Santo, dispuesta por San Buenaventura para enseñar a las almas devotas el modo de contemplar : concluye con una excelente carta de San Bernardo llena de sentencias y consejos espirituales..Madrid: Imprenta de don Ramón Verges, 1824..*

Buenaventura, San/ Pseudo-Buenaventura (1659)

- *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Passion de Nuestro Salvador Jesu Christo*. Bruselas, Francisco Foppens, 1659.

Cabrerizo Hurtado (2005)
CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús: “La estampa de devoción en la Granada del siglo XIX” *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*. Revista Digital: <http://www.alonsocano.tk>. Granada, Nº 8, 4º trimestre, 2005. pp.1-11.

Camacho Martínez (1992)
CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*. Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, 1992.

Camacho Martínez (2006)
- *Guía Artística de Málaga y su Provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006. 2 volúmenes.

Camón Aznar (1949)
CAMÓN AZNAR, José: *La Pasión de Cristo en el arte español*. Serie Cristológica T. III. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.

Cañedo-Argüelles (1974)
CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina: “Las influencias de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”. *Ideas Estéticas*. nº 127, 1974, pp. 223-242.

Cañedo-Argüelles (1982)
- *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*. Col. Ethos-Arte. Oviedo, Universidad, 1982

Carrete Parrondo (1989)

CARRETE PARRONDO, Juan: El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona, Madrid, octubre – diciembre de 1989. Madrid : Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, p. 159.

Casal (1927)

CASAL, Conde de.: “Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición el Antiguo Madrid”. *Arte Español*, 1927. pp. 193-197.

[Catálogo] (2000)

Catalogo de exposición. Jesucristo y el emperador cristiano. Granada, Caja Sur, 2000.

Ceán Bermúdez (1800/1965)

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: (1800) *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando y de la Historia, 1965.

Cuevas (1955)

CUEVAS, Jesús de las: Francisco Pacheco y el “Arte de la pintura”. *Archivo Hispalense*, Tomo XXIII, número 70, 1955. p. 9.65.

Escalante Jiménez (1997)

ESCALANTE JIMÉNEZ, José: “El caudal del Santísimo Cristo del Mayor Dolor”. *Pregón*, 1997, pp. 53-54.

Gallego Burín

GALLEGO BURÍN, Antonio: “Tres fa-

milias de escultores. Los Menas, los Moras y los Roldanes”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. I, 1925, pp. 323-331.

Gallego Burín (1925/1988)

- *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, Universidad de Granada, 1988.

Gallego Burín (1952/2006)

- “Un contemporáneo de Montañés. El Escultor Alonso de Mena y Escalante”. *Estudios de escultura Española. Antonio Gallego Burín*. Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 39-103.

Gómez-Moreno. M^a E. (1963)

GÓMEZ-MORENO, María Elena: “*Escultura del Siglo XVII*”, *Ars Hispaniae*. T. XVI, Madrid, 1963.

González Gómez (2000) Gómez-Moreno. M^a E. (1963) pp 193-206.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Una obra inédita de Lorenzo Cano. Jesús del Mayor Dolor de Ecija”. *Laboratorio de Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sevilla, nº 13, 2000, pp 193-206.

González de Zárate y Vanderbroeck (1994)

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y VANDERBROECK, Paúl: “Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras”. *Boletín Camón Aznar*, LV. 1994, pp.55-60.

Hatzfeld (1955)

HATZFELD, Helmut: *Estudios litera-*

rios sobre mística española. Madrid, Editorial Gredos, 1955.

Hernández Díaz (1982)

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "La Escultura Andaluza del siglo XVII" *Escultura y arquitectura del siglo XVII en España*, *Summa Artis*, Tomo XXVI. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1982. pp.7-242.

Hernández-Díaz Tapia (1976)

Hernández-Díaz Tapia, María Concepción: *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.

Interián de Ayala (1782)

INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, por Joaquín Ibarra, 1782.

Izquierdo (2003)

IZQUIERDO, Francisco: *La estampa devota granadina*. Siglos XVI al XIX. Catálogo de la exposición, Museo-Casa de los Tiros. Granada, 2003.

Jiménez de Prejano (1495)

JIMÉNEZ DE PREJANO, Pedro: *Lucero de la vida cristiana*. Burgos, Fadrigue [Biel] de Basilea, 1495.

Knipping (1974)

KNIPPING, John B: *Iconography of the counter reformation in the netherlands: heaven on earth*. Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.

Lacroix (1870)

LACROIX, Paul: *The Arts of the Middle Ages and at the Period of the Renaissance*. London, Chapman and Hall, 193, Piccadilly, 1870.

Laredo (1535/2001)

LAREDO, Bernadino de: *Subida al Monte Sión*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

Lope de Vega (h. 1605/1987)

LOPE DE VEGA, Félix: *Los cinco Misterios Dolorosos*. Madrid, César Fernández Alonso, 1987.

López-Guadalupe Muñoz (2000)

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *José de Mora*. Granada, Editorial Comares, 2000.

López Bernal (2000)

LÓPEZ BERNAL, José Manuel: "El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes, datos sobre una antigua advocación Sevillana" *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. N° 491, 2000, pp. 55-59.

López Plasencia (2007)

LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: "Literatura Mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T XVI, n° 32, 2007, pp. 447-476.

Mâle (1932/2001)

MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

.Martín de la Madre de Dios (1651)
MARTÍN DE LA MADRE DE DIOS:
*Estaciones del Hermitaño de Cristo
dedicadas a los padres heremitas car-
melitas descalços del santo desierto del
Monte Cardón. Zaragoza, 1652.*

Martín González (1991)
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Es-
cultura Barroca en España (1600-
1770)*. Madrid, Ediciones Cátedra. S. A.,
1991.

Martín González y Urrea Fernández
(1985)
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y
URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Catálo-
go Monumental de la Provincia de Va-
lladolid. Tomo XIV. Monumentos Reli-
giosos de la ciudad de Valladolid*. Par-
te Primera. Valladolid, Instituto Cultu-
ral Simancas, 1985..

Martínez Medina (1989)
MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Ja-
vier: *Cultura Religiosa en la Granada
Renacentista y Barroca (Estudio
Iconológico)*. Granada, Universidad de
Granada, 1989.

Martínez Medina (1986)
- "Iconoteología del Cristo del Mayor
Dolor". *Miscelánea Augusto Segovia*. nº
21, 1986, pp. 219-242.

Martínez-Burgos (1990)
MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: *Ídolos
e Imágenes. La controversia del arte
religioso en el siglo XVI español*. Va-
lladolid, Universidad de Valladolid y
Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.

Mena (1984)
MENA, Manuela: *Dibujos Italianos de
los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca
Nacional. Catálogo de la exposición*.
Madrid, Ministerios de cultura, Direc-
ción General del Libro y Bibliotecas,
1984

Mesa y Gisbert (1962/1982)
MESA, José de, y GISBERT, Teresa:
Historia de la pintura cuzqueña. Lima,
Fundación Augusto N. Wiese Banco
Wiese Ltda., 1982

Moreno García (1997)
MORENO GARCÍA, Juan Manuel:
"Genealogía línea paterna del escultor
Andrés de Carvajal y Campos (1709-
1779)". *Sol de Antequera, Especial Se-
mana Santa 1997*. Antequera, 1997.

Moreno Villa (1942)
MORENO VILLA, José: *La escultura
colonial mexicana*. México, Colegio de
México, 1942.

Moya Valgañón (1975)
MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel
(Dir.): *Inventario Artístico de Logroño
y su Provincia*. Madrid, Serv. Nac. de
Inf. Artística, Arqueológica y
Etnológica, 1975. 2 Volúmenes.

Navarrete Prieto (1998)
NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pin-
tura andaluza del siglo XVII y sus fuen-
tes grabadas*. Madrid, Fundación de
apoyo a la historia del arte hispánico,
1998.

Nicolau Castro (2006)

NICOLAU CASTRO, Juan: "El retablo de Nuestra Señora de la Soledad de San Miguel de Toledo y sus lienzos de Claudio Coello" *Goya*, n° 315, 2006, pp.339-344.

Pacheco (1649/1956)

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Edición de Sánchez Cantón, Francisco José. Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1956.

Ocaña (1501)

OCAÑA, Gonzalo de: *La vida de nuestro señor jesuchristo y de su santísima madre y de los otros santos segun la orden de sus fiestas*. Zaragoza, 1501.

Orozco Díaz (1962)

OROZCO DÍAZ, Emilio: "La literatura religiosa y el Barroco". *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962. en, *Mística, Plástica y Barroco*. Madrid, 1977.

Orozco Díaz (1970)

- *Manierismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970.

Orozco Díaz (1971)

- "Unas obras de Risueño y Mora desconocidas". *Archivo Español de Arte*, 175, 197,. pp. 233-257.

Ortega y Sagrista (1956)

ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael: "Historia de las cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la Ciudad de Jaén (Siglos XVI al XIX)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n° 10, 1956, pp. 9-72.

Ortiz Juárez (1981)

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio (Dir.): *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*. Cordoda, Diputación provincial, 1981. 7 Volúmenes.

Padilla (1506/2005)

PADILLA, Juan de: *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la Cartuxa*. Valencia: Vicent García, 2005.

Palma (1624/1967)

PALMA, Luís de la: "Historia de la Sagrada Pasión". En *Obras completas del Padre Luis de la Palma*. Madrid, Editorial Católica, 1967.

Pedro de Alcántara, San (1533/1731)

PEDRO DE ALCÁNTARA, San: *Tratado de la Oración, Meditación y Devoción que escribió el portento del penitencia San Pecho de Alcantara*. Madrid, 1731.

Pérez Sánchez (1992)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Ediciones Cátedra. S. A., 1992.

Pizano (1926)

PIZANO, Roberto: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Camilo Bloch, Editor, París, 1926.

Puente (1605/1655)

PUENTE, Luís de la: *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe, con la practica de la oración mental sobre ellos*. Valladolid, Juan de Bostillo, 1605.

Ramaix (2004)

RAMAIX, Isabelle de: *The Illustrated Bartsch Vol. 70 Part 4 Johan Sadeler I.* New York, Abaris Book, 2004.

Réau (2000)

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento.* T. I, Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Rodríguez G. De Ceballos (1991)

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velásquez "Cristo y el Alma Cristiana". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, nº 8, Tomo IV, pp. 82-90.

Rodríguez G. De Ceballos (2004)

- *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velásquez.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

Sainz Rodríguez (1927)

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Introducción a la historia de la literatura mística en España.* Madrid, E. Voluntad, 1927.

San Juan de la Cruz (1618/1983)

SAN JUAN DE LA CRUZ: *Subida al Monte Carmelo.* (1618) Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1983.

Sánchez del Campo (1526)

SÁNCHEZ DEL CAMPO, Francisco: *Tratado de deuotissimas muy lastimosas cotemplaciones de la passio del hijo*

de dios: compassion de la virgen sancta maria su madre Por esta razon llamado Passio duorum. Con las horas de la misma passion deuotissimas muy breues. Valladolid, 1526.

Sánchez López (1996)

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga.* Málaga, Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996.

Sánchez López (1997)

- "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta". *Pregón*, 1997, pp. 31- 47.

Sánchez López (2007)

- *Cristo de Llagas y Columna.* Texto leído en la presentación de la imagen del Cristo de Llagas y Columna. Colegio de Economistas, Málaga, 30 de Marzo de 2007.

Santero (1590)

SANTERO, Juan Basilio: *La pasión del señor en siete estaciones.* Pamplona, 1590.

Sanz Valdivieso (1996)

SANZ VALDIVIESO, Rafael: *Místicos franciscanos españoles.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996-1998. 2 Volúmenes.

Soria (1948)

SORIA, Matín. S: "Some flemish sources of baroque painting in Spain".

The Art Bulletin. Diciembre, 1948, pp. 249-259.

Saxonia (1502-1503/1878)

SAXONIA, Ludophus a: *Vita Jesé Christi*. Paris, 1878.

Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones... (1623)

Tratado de Devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del hijo de Dios, y de la compasión de la Virgen Santa María su madre, por esta razón llamado Pasión Duorum. Madrid, 1623.p. 156.

Valdivieso (1978)

VALDIVIESO, Enrique: "Juan de Roelas". *Col. Arte Hispalense*, nº 18. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.

Valdivieso y Serrera (1985)

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Manuel: *Historia de la pintura en España, Escuela sevillana del primer*

tercio del siglo XVII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», 1985.

Vegue y Goldini (1958)

VEGUE Y GOLDINI, Ángel: *Temas de Arte y Literatura*. Madrid, 1958.

Villar Movellán (1995)

VILLAR MOVELLÁN, Alberto (Dir): *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.

Villegas (1652)

VILLEGAS, Alonso: *Historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica...: junto con las vidas de los santos propios de España y de otros extravagantes*. Madrid, Melchor Sanchez, 1652,

LÍNEAS DE FILIACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA FEÍSTA BUÑUELIANA

Pedro Poyato Sánchez
Universidad de Córdoba

Resumen

A partir del plano del burro podrido descansando sobre el teclado de un piano de *Un Chien andalou* (1929), las imágenes cinematográficas de Buñuel no dejarían ya de incorporar la fealdad en sus distintas formas y variantes, desde la clásica motivada por el desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo, hasta la baudelairiana, que reivindicaba la incorporación a la expresión artística de una carroña en descomposición o de un excremento. El presente trabajo pretende ocuparse del estudio de esta iconografía feísta, de sus líneas de filiación y morfología en algunos de los más importantes filmes del cineasta de Calanda como el ya citado *Un Chien andalou*, *L'Age d'or* (1930), *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), *Los olvidados* (1951) o *Simón del desierto* (1965), entre otros.

Abstract

Since the shot of a dead, rotting donkey resting on a piano in *Un Chien Andalou* (1929), Buñuel's cinematographic images never ceased to assimilate ugliness in its different forms and variations; from the classic type caused by disequilibrium in the organic relation among the parts of a whole, to the *Baudelairean* type which vindicated the incorporation of decomposed carrion or an excrement into the artistic expression. The present work aims to focus in the study of this iconography of the unpleasant, and its lines of filiation and morphology in some of the most relevant films of the filmmaker from Calanda, as the already mentioned *Un Chien Andalou* (*An Andalusian Dog*, 1929), *L'Age d'or* (*The Age of Gold*, 1930), *Las Hurdes, tierra sin pan* (*Las Hurdes: Land Without Bread*, 1933), *Los olvidados* (*The Young and the Damned*, 1951), or *Simón del desierto* (*Simon of the Desert*, 1965), among others.

Desde el clasicismo el concepto de belleza en el arte ha estado siempre vinculado a las ideas de orden y de correspondencia rigurosa entre las partes de un todo. Esta definición de lo bello implica necesariamente la de su opuesto complementario, lo feo, que quedaría así asociado al desorden y a lo deforme. Incidiendo en esta idea, el latín nombra lo feo con el término *deformitas*, que significa alteración y trastorno de la forma. Y en este mismo sentido utilizaba Homero el término feo para referirse a la deformación del cuerpo –y también del alma, unida a la anterior-, como por ejemplo en su descripción de Tersites, a quien tacha de desnarigado, cojo, jorobado, calvo –y también de intrigante y vil. Pero junto a esta fealdad clásica motivada por el desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo, la cultura francesa, en su periodo de tardío romanticismo social, especialmente a través de Charles Baudelaire, reivindicaba la incorporación a la expresión artística de otra forma, más extremada y repugnante, de lo feo como es el caso, por ejemplo, de una carroña en descomposición o de un excremento.

Pues bien, las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel, desde aquel plano del burro podrido descansando sobre el teclado de un piano de *Un Chien andalou* (1929), van a apropiarse de esta doble forma de la fealdad hasta acabar configurando una singular iconografía que es ya parte fundamental de la historia del cine. El presente trabajo pretende ocuparse del estudio de esta iconografía feísta, de sus líneas de filiación y morfología en algunos de los más importantes filmes de Buñuel, como el ya citado *Un Chien andalou*, *L'Age d'or* (1930), *Las Hurdes-tierra sin pan* (1933), *Los olvidados* (1951), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1965), *La Voie Lactée* (1969) o *Tristana* (1970); películas por lo demás cuyas imágenes denuncian, en su fealdad, como dice Theodor Adorno¹, al mundo que la crea y que ellas reproducen a su propia imagen. Atenderemos también, por ello, a este mundo reproducido, un mundo concomitante con el que, en su estudio de la imagen-pulsión, Gilles Deleuze² nomina "mundo imaginario".

LO PUTREFACTO: *UN CHIEN ANDALOU*; *L'AGE D'OR*

En un fragmento de *Un Chien andalou*, concretamente en aquel donde el hombre intenta infructuosamente acercarse a la mujer de cara a mantener con ella una relación sexual, un plano muestra, sobre el teclado de un piano de cola, la cabeza de un burro en estado de putrefacción. Eugenio Montes³ fijó en esta imagen lo español del filme, ubicándolo, por oposición a lo refinado francés, "al margen del buen gusto, al margen de lo bonito". Es así como lo feo impregna ya el arranque mismo de la obra cinematográfica de Buñuel a través de elementos que vienen en línea recta del texto autobiográfico del cineasta, allí donde éste evoca un recuerdo infantil⁴, pero cuya filiación formal es "Una carroña", poema XXIX de *Las flores del mal* (1857), de Baudelaire. Como en la letra del poema⁵, donde el enunciador recuerda a la amada la "carroña infame" que ambos vieron una «hermosa mañana de verano», la imagen buñueliana anterior introduce también una co-presencia de opuestos pero donde la hermosa mañana de verano ha sido sustituida por el hermoso teclado de un piano de cola. Al igual que hacen notar los versos del poema de Baudelaire:

Tan fuerte era el hedor que creíste que fueras / sobre la hierba a
desmayarte. / Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido,
/ del que salían negras tropas / de larvas, que a lo largo de estos
vivos jirones / -espeso líquido- fluían. / [...] / Las formas se bo-
rraban y no eran más que un sueño, /

la imagen de Buñuel se interesa por mostrar la supuración de ese líquido espeso que, disolviendo la forma, tiende a convertir la cabeza del burro en pura materia. Sin embargo, no alude el filme aquí, como el poema, al fuerte hedor desprendido por la carroña ni tampoco al zumbido de los insectos congregados; motivos que sí son convocados en el pasaje de texto autobiográfico antes citado –«un día, sentimos un olor terrible en uno de aquellos olivares, un olor a putrefacción [...] vi un inmenso animal rodeado de buitres enormes»-, el primero de ellos, y en las imágenes de dos filmes posteriores, el segundo, concretamente *L'Age d'or*, donde un plano cercano muestra unas voluminosas moscas depositadas en el rostro del padre de la protagonista (Ibáñez), tachado así de carroña, y *Las Hurdes-tierra sin pan*, donde reaparece la cabeza de ese mismo burro anterior devorada en este caso por un enjambre de abejas.

Pero, en *L'Age d'or*, lo putrefacto había comparecido ya al poco de su comienzo en los cadáveres de cuatro obispos mitrados yacientes sobre un escenario de rocalla, en unas imágenes cuya filiación es la pintura *Sic Transit Gloria Mundi*, de Valdés Leal (1672) –no por casualidad bautizada por Buñuel y sus compañeros de la Residencia de Estudiantes con el nombre de “El obispo podrido”–, pero también el poema de Baudelaire antes citado, “Una carroña”, cuyos versos son suficientemente explícitos:

Irradiaba sobre esta podredumbre el sol, como / para cocerla al
punto justo, / y devolver el céntuplo a la Naturaleza / lo que
reunido ella juntaba; / y el cielo contemplaba la osamenta sober-
bia / lo mismo que una flor abrirse. /

En la pintura de Valdés Leal los cadáveres descompuestos de los obispos son corroídos por repugnantes insectos mientras esperan el momento en que el alma ha de presentarse ante el Juicio Divino. La balanza, en la parte superior de la escena, es sostenida por la mano del Cristo, que, si el finado tiene el suficiente acopio de méritos, se inclinará del lado de las buenas acciones y el alma conseguirá salvarse; de lo contrario será castigada con la condenación. *L'Age d'or* elimina de raíz esta parte divina del cuadro para así caracterizar, sin más, de carroña lo católico; enunciado que se potenciará extraordinariamente en los planos siguientes cuando éstos muestran cómo sobre esa podredumbre ya cocida por el sol, sobre esas soberbias osamentas mitradas contempladas por el cielo –parafraseando los versos de Baudelaire que dialogan con estas imágenes– se levanta la Roma Imperial, según hace constar un letrero que acaba definiéndola como «sede secular de la Iglesia».

El obispo podrido, cuya imagen es en realidad, como sagazmente ha señalado Agustín Sánchez Vidal⁶, la síntesis de dos imágenes que en *Un Chien andalou* se habían mostrado por separado, los dos cadáveres de los burros podridos encima del piano y los dos maristas arrastrados por el cuello debajo del piano, volverá a aparecer en posteriores filmes de Buñuel, así en *La Voie Lactée*, donde puede verse en su ataúd al arzobispo Carranza de Toledo, cuyos restos fueron exhumados y quemados por la Inquisición; y en *Tristana*, en este caso a través de la escultura del cardenal Tavera esculpida en alabastro por Alonso Berruguete. La presencia adquirida por el monumental catafalco donde yace este obispo «petrefacto», en expresión de Sánchez Vidal⁷, cuya piel traslúcida permite adivinar el comienzo de la putrefacción, es realmente extraordinaria, mucho más cuando la protagonista del filme, Tristana (Catherine Deneuve) se inclina sobre él –belleza y fealdad se anudan de este modo en la imagen– como si fuera a besarlo⁸. El obispo podrido se convierte de este modo en uno de los motivos figurativos que migran por la obra de

Buñuel hasta posicionarse en las estructuras de las que finalmente acaban formando parte en cada filme⁹, pero en este caso cargando, además, las imágenes de esa forma de fealdad consustancial a una carroña humana en estado de descomposición.

LO EXCREMENTAL: *L'AGE D'OR*

Cuando, en las imágenes siguientes de *L'Age d'or*, el Ministro (José Llorens Artigas) se dispone a colocar la piedra fundacional de Roma, los gritos de goce de una mujer (Lya Lys) irrumpen en la escena: todos los presentes vuelven entonces sus cabezas hacia ella, que aparece revolcándose en el lodo con su amante (Gaston Modot). Interviene entonces la ley, cuyos representantes separan a la pareja lasciva: la mano extendida del hombre despide a la mujer, mientras ésta, flanqueada por dos monjas, se retira del lugar. A partir de aquí, se suceden los siguientes planos: primer plano del hombre con el rostro enlodado / plano cercano de la mujer en el retrete, el tirador de la cisterna del agua puede verse al fondo / plano de escala más amplia que muestra el cuarto de baño ahora sin la mujer y donde el papel higiénico adquiere una extraña forma móvil ondulante, como si estuviera ardiendo / una gran masa informe de lava removiéndose invade la pantalla, mientras suena el ruido de la cisterna descargando el agua, en un plano cuyo punto de vista, rompiendo los esquemas perceptivos institucionalizados, parece querer penetrar, dada su proximidad, en los recovecos de la materia en estado en bruto –de la lava- como tratando de buscar así, en sintonía con los presupuestos de las vanguardias históricas¹⁰, nuevas formas de conocimiento.

En todo caso, es claro el interés de este fragmento anterior por mostrar a la mujer defecando en un plano caracterizado por el tensionado que introduce entre el campo, donde aparece el bello rostro de Lya Lys, y el fuera de campo, protagonizado por unos excrementos que, cobrando la forma de lava volcánica en ebullición, llenan en su totalidad el encuadre de un plano posterior. Se traza así una interesante aproximación entre la lava y el excremento de la mujer sustentada, además de en el parecido visual de ambas, en la banda sonora –la descarga del agua de la cisterna se oye sobre el plano-, pero también en el juego de palabras, pues el vocablo “deyección”, según recoge el Diccionario de uso del español de María Moliner¹¹, puede significar tanto “conjunto de materias arrojadas por un volcán”, como “defecación”. El filme reúne de este modo (la belleza d)el rostro de la mujer con (la fealdad d)el excremento que fluye por el interior de su cuerpo, en una asociación que encuentra un precedente en la carta que el mismo Buñuel¹² escri-

biera a Pepín Bello algún tiempo atrás –la carta está fechada en 1929-, donde, para referirse al malestar que en él producía la poesía de Rafael Alberti, apelaba a «la materia fecal que fluye por el vientre de las mujeres bonitas». Pero esta misma unión de contrarios “bello / feo” tan extremadamente alejados entre sí había sido también recogida, aunque en este caso no a través de lo excremental, sino de lo putrefacto, en “Una carroña”, el poema de Baudelaire, en los siguientes versos:

¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia, / igual que esta horrible infección, / tú, mi pasión y mi ángel, la estrella de mis ojos, / y el sol de mi naturaleza! / ¡Si! Así serás, oh reina de las gracias, después / de los últimos sacramentos, / cuando a enmohecerte vayas bajo hierbas y flores / en medio de las osamentas. / ¡Entonces, oh mi hermosa, di a los gusanos / que a besos te devorarán, / que he guardado la esencia y la forma divina / de mis amores descompuestos! /

En efecto, el loado bello cuerpo de la mujer es ahora conjugado con la inmundicia en que el mismo se convierte. Pero los versos insisten en cómo esta conversión del cuerpo, por medio de los besos de los gusanos, en pura materia putrefacta conlleva el borrado de la (bella) forma –por mucho que en este caso, donde la mujer es también la amada, el enamorado la guarde en su memoria. También en Buñuel la bella forma de la mujer, sentada en este caso en el retrete, se borra en el plano siguiente –en el retrete sólo vemos el rollo de papel higiénico ardiendo- para reaparecer en el posterior, convertida ya en esa pura materia informe visualizada por medio de la lava volcánica.

Pero si tenemos en cuenta que el plano anterior de la mujer defecando daba paso al del hombre con el rostro enlodado, y que el fragmento continúa con nuevos planos que muestran la colocación de una argamasa visualmente próxima a un excremento sobre la piedra fundacional de Roma, nos encontramos con que lo excremental acaba invadiéndolo todo, pues, como bien ha señalado Román Gubern¹³, los excrementos en el retrete donde se sienta la mujer son en realidad un eco del fango donde se revuelcan los amantes, variante visual a su vez de esa argamasa que ahora el Ministro deposita sobre la piedra levantada sobre la carroña de obispos. Tal es la formalización de este notable fragmento filmico presidido por una forma de feísmo que encuentra su genealogía en el poema de Baudelaire, "Una carroña", pero también en el Carnaval, discurso donde, como ha señalado Aitor Bikandi-Mejías¹⁴, lo podrido y lo escatológico son igualmente sus nutrientes básicos.

Aunque estos mismos motivos reaparecerán en otros filmes posteriores de Buñuel, como *Viridiana*, será sobre todo en *El ángel exterminador* don-

de lo putrefacto y lo excremental adquieran una nueva y destacada presencia a partir de que los protagonistas burgueses del filme, siendo ya conscientes de que se encuentran atrapados en el salón donde se han reunido para cenar, conviertan en depósito de orina y excrementos los elegantes jarrones chinos del interior de un armario, transformado así en excusado. Y luego, con la inesperada muerte de uno de ellos, la putrefacción se manifiesta en este caso por el olor emanado del cadáver insepulto. Pero la situación de los encerrados no se detiene aquí, sino que prosigue un continuo e imparable deterioro al hilo del cual el texto va limando progresivamente la (bella) máscara que conforma la realidad burguesa, hasta revelar el (feo) mundo que bajo ella habita; un mundo que, concitando en efecto todas las formas de la fealdad, incluido lo más abyecto y repugnante, podríamos llamar, en sintonía con Deleuze¹⁵, como adelantábamos más atrás, "mundo originario", especie de subsuelo donde, como bien se explicita en el filme, "los actos de los personajes son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal".

LA DEFORMIDAD COMO NORMA: *LAS HURDES, TIERRA SIN PAN*

En la historia de lo feo que propone Remo Bodei, el siglo XX es caracterizado como una época donde lo feo aparece como superior a lo oficialmente reconocido como bello. Siguiendo la teoría estética de Theodor W. Adorno, publicación central del período, Bodei¹⁶ establece:

Lo *bello* adaptado, desproblematizado y sin traumas es, en realidad, feo, falso e inmoral. Si se pretende mantener viva la aspiración a una vida mejor, hay que rechazar las ofertas de una belleza barata [...] comprometerse con la *realidad perversa*, la realidad que precisamente denuncia lo feo con su mera existencia.

No se opta, pues, ahora por lo feo, sino que lo impone la realidad, como bien ilustra la anécdota de Picasso narrada por Adorno y recogida por Bodei¹⁷: "Le visitó [a Picasso] en su estudio un oficial de las tropas de ocupación alemanas y, señalando al *Guernica*, le preguntó: '¿Lo ha hecho usted?', a lo que, al parecer, Picasso contestó: 'No, usted'". El arte quiere expresar así el grito de horror que brota de una realidad mortalmente herida. Pues bien, este arte del siglo XX que ha aceptado con Picasso la *deformidad* como norma de lo considerado tradicionalmente feo es también el del Buñuel de *Las Hurdes-tierra sin pan*.

El Guernica o *Las Hurdes-tierra sin pan* dan así forma, por medios de expresión diferentes, a ese grito de horror que emana de una realidad lacrada –por mucho que ésta, en el caso del filme de Buñuel, sea fruto de actitudes y acciones humanas muy diferentes a la de la obra picassiana. Pero, como preconiza Adorno, no debe mostrar el arte la realidad tal cual es, en su deformidad inmediata, sino que debe descubrir los dispositivos más adecuados para ponerla en situación de liberar la *belleza* estética que virtualmente encierra; dispositivos que en el caso del filme de Buñuel pasan por operaciones cinematográficas destinadas, no a falsear la realidad del pueblo hurdano, como en ocasiones ha sido interpretado¹⁸, sino a revelar la verdad del mundo –«mundo originario» lo nominábamos más arriba, siguiendo a Deleuze- donde esa realidad hunde sus raíces. En todo caso, no se trata ahora, a diferencia de *L'Age d'or* o de *El ángel exterminador*, de *construir* ficcionalmente un mundo originario, pues el mismo es impuesto por la propia realidad –afilmica-hurdana: bastará que el *bisturí* cinematográfico buñueliano *hurgue* en ella para que ese mundo originario aflore con toda crudeza; mundo donde, como en el *Guernica*, lo deforme va a imponerse como forma y norma de (bella) fealdad.

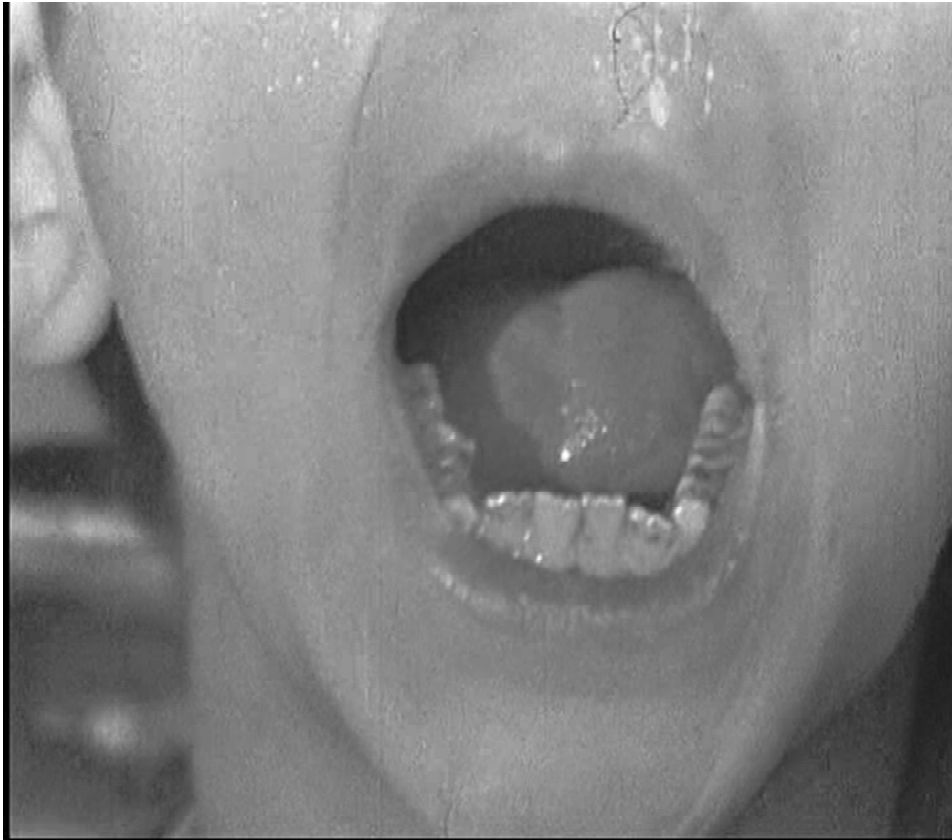
"Si fui con mis amigos a ese increíble país, lo hice atraído por su terrible poesía". En este apunte de Buñuel¹⁹ se conjuga, en sintonía con lo señalado más arriba, la máxima adorniana que preside el filme: atrapar lo increíblemente feo para darle una expresión poética, es decir, para liberar lo bello que encierra. Para ello, el texto buñueliano se interesa por una realidad, Las Hurdes de la España de los años treinta del siglo pasado, a la que, desde los pueblos del entorno hasta el corazón hurdano, va liberando progresivamente de ritos y fiestas hasta llevarla –es el caso de la aldea llamada Martilandrán- a un grado cero de cultura, a un estado de no diferenciación entre hombres y animales que convierten esa realidad, como sucede con el salón de los burgueses encerrados en *El ángel exterminador*, aunque en este caso por procedimientos bien diferentes, en "mundo originario". Como indicábamos más arriba, la formalización en imágenes de estos presupuestos pasa por unas operaciones de puesta en escena que el filme no sólo no oculta, sino que exhibe en las propias imágenes, como los consabidos casos del disparo –y no del resbalón, como apunta el narrador- a la cabra que transita por lo alto de la montaña escarpada, con el fin de que sea visualizado su cuerpo despeñándose, o ese otro donde uno de los miembros del equipo de filmación de la película se adentra en el campo visual para abrir la boca a una niña enferma, yaciente en plena calle. En lo que sigue hablaremos con detalle de esta puesta en forma de *Las Hurdes* destinada a mostrar el "mundo originario".



1. *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luís Buñuel. 1933.

La antes citada aldea de Martilandrán, en pleno corazón hurdano, es uno de los lugares donde el filme se detiene para registrar en las imágenes a sus pobres gentes. Una niña harapienta y mugrosa de la mano de su madre, otros niños, enfermos de bocio, con sus cuellos abultados y sus caras patentemente hinchadas (fig. 1), o una joven madre con su hijo en brazos, muy envejecida por la enfermedad y con un gran abultamiento en su cuello, devienen en otros tantos planos de una patética galería de personajes casi deformes. Planos, todos ellos, de escala corta que muestran los rostros y cuerpos de este bestiario humano, escrupulosamente afílmico, transferidos a las imágenes cinematográficas. Como las registradas por muchos artistas españoles del último cuarto del siglo XIX, así Santiago Rusiñol o Máximo Peña, entre otros, las imágenes anteriores nos descubren la precariedad de la condición humana. La enfermedad –el bocio– como argumento plástico aparece aquí vinculada a motivos tales como la pobreza extrema o la deformación física –vejez prematura. Se trata en todo caso de imágenes que, desde el feísmo que las protagoniza, se interesan por los aspectos más desgraciados de la situación existencial de los seres humanos.

Las Hurdes-tierra sin pan va descubriéndose así como «mundo originario» surgido de una realidad –afílmica, insistimos en ello– de la que son aislados estos cuerpos anteriores que, deformados por el bocio, tiñen de



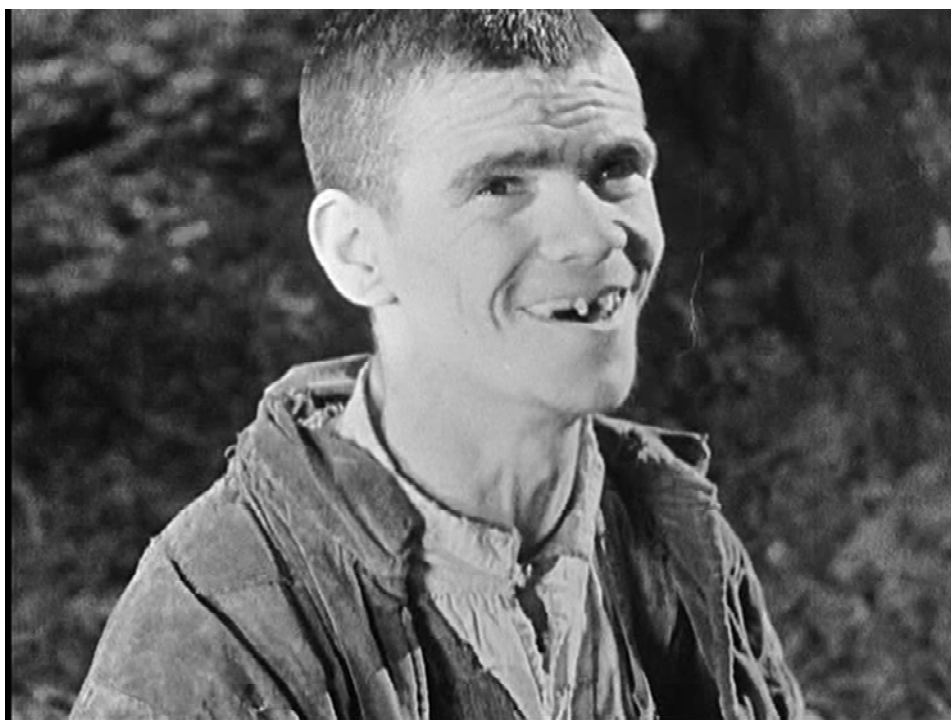
2. *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luís Buñuel. 1933.

fealdad las imágenes que los muestran. Pero, como señala Deleuze²⁰, "el mundo originario [...] es, en primer lugar, un mundo de esbozos y pedazos", enunciado que viene a ilustrar ejemplarmente esa escena antes referida donde el equipo de filmación encuentra, en plena calle, a una niña yacente. Cuatro planos sucesivos, unidos por otros tantos *raccords* en el eje, segmentan el cuerpo de la pequeña hasta concluir con un plano detalle de la boca (fig. 2), en un trazado formal que acaba configurando el "pedazo" corporal. En efecto, la escala de los distintos planos va recortando progresivamente el espacio en torno a la boca hasta convertirla en objeto-parcial atrapado en el interior de un plano detalle que, siguiendo la teoría de Deleuze²¹, podemos llamar "imagen-pulsión":

"La imagen-pulsión –dice Deleuze– es sin duda el único caso en que el primer plano se convierte efectivamente en objeto parcial; pero en modo alguno porque el primer plano 'sea' objeto parcial, sino porque el objeto parcial, que es el de la pulsión, deviene ahí excepcionalmente primer plano. La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula."

Valiéndose de la operación de montaje anterior, la mirada buñueliana se convierte finalmente en el instrumento que en efecto *arranca*, en un acto propiamente pulsional, la boca de la pequeña, desarticulando la forma corporal. Pero en esta relación de ave de rapiña –la mirada buñueliana- y presa –el fragmento corporal-, el agujero que la cavidad bucal inscribe en el campo visual, además de resaltar el orificio que da paso al interior del cuerpo –un interior corporal realmente enfermo-, esboza el grito, un grito callado –y resignado- que es el de la muerte misma. Ahí radica la fuerza de este fragmento, en el trazado iconográfico de esta imagen conjugando materia, violencia y forma, en los términos establecidos por Adorno²²: "la violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma".

Más adelante, la escena que muestra a un burro atacado por un enjambre de abejas, concluye con el plano detalle del ojo vidrioso del asno muerto con una multitud de insectos alrededor, devorándolo; plano que, como en su momento advertimos, viene en línea recta de *Un Chien andalou*, concretamente de aquel que mostraba la cabeza de un burro en estado de putrefacción descansando sobre el teclado de un piano de cola. Demuestran estos planos antes referidos que en *Las Hurdes-tierra sin pan* no se trata tanto de filmar más o menos *objetivamente* la realidad hurdana cuanto de *provocarla* con el fin de, por distintos procedimientos de formalización, arrancar de ella unas imágenes –las llamadas "imagen-pulsión"- que, portadoras de un feísmo particular, sacudan la percepción del espectador. En este sentido, el filme persevera en el intento ético de inducir a los hombres la tarea de recordar el horror de su existencia. Posteriores imágenes de la película convierten al cuerpo de los hurdanos otra vez en protagonista, cuerpos en este caso que, tras ser agujereados e inoculados por el veneno de la víbora o del mosquito anofeles, experimentan todo tipo de contracciones, primero, para progresivamente irse descubriendo más caídos e inmóviles, más derrumbados, como consecuencia de la enfermedad; cuerpos que, en una vuelta de tuerca textual, dan paso a la aparición de los enanos y cretinos, y con ellos a la manifestación más radical de lo material corporal.



3. *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luís Buñuel, 1933.

ENANOS Y CRETINOS: *LAS HURDES, TIERRA SIN PAN*

Este nuevo fragmento comienza con un plano general de tres cretinos que vienen correteando a sentarse en el suelo, junto a la cámara. El espacio se cierra en torno a estos nuevos personajes hasta que un primer plano recorta el rostro de uno de ellos (fig. 3). Sentencia entonces la voz del narrador: «El realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esta triste realidad», palabras que bien podrían fundamentarse en los poderes de la fotografía cinematográfica en relación a sus intertextos pictóricos, pues la fotografía, antes de nada, testimonia acerca de la existencia necesariamente real de esos seres monstruosos que hubieron de estar ahí, frente a la cámara cinematográfica. Una fotografía que, en este sentido, se interesa, como por lo demás viene siendo habitual en el filme, por *arrastrar* las materias mismas que constituyen esos rostros física y psíquicamente tarados –su dentadura, su risa sardónica– hasta las correspondientes imágenes cinematográficas. Por eso, estas imágenes enfrentan al espectador –y en este registro pueden ser entendidas las palabras anteriores del narrador– más acá de con una representación, o de con una actuación, con las materias mismas que constituyen

a seres tan deformes como reales. El *plus* realista de la imagen cinematográfica –y que es en realidad un *plus* materialista, si por tal entendemos el *arrastre* matérico apuntado- al que se refiere el narrador conlleva a su vez un *plus* feísta toda vez que ese *arrastre* violenta y dificulta extraordinariamente a la materia para elevarse hasta la (bella) forma. Por eso mismo, las imágenes buñuelianas de los cretinos se manifiestan fuertemente impregnadas de un tipo de feísmo donde la materia desdibuja en gran medida la forma anatómica corporal.

Ahora bien, más allá de estas diferencias derivadas del trabajo de la materia de la expresión de cada medio, pictórico y cinematográfico, las imágenes buñuelianas anteriores mantienen un interesante diálogo formal con la pintura. En este sentido, los elementos de filiación se remontan a Ribera, como dice el narrador del filme, pero la pintura de Gutiérrez Solana y, sobre todo, la de Zuloaga son también antecedentes genealógicos a tomar en consideración, especialmente cuando, tras anunciar la voz narradora “otro cretino”, irrumpe en *Las Hurdes-tierra sin pan* un individuo de horrible faz, su bárbara silueta recortándose sobre un paisaje de piedra mineral, más parecido a un orangután que a un ser humano (fig. 4). Pero vayamos por partes. Al modo de las figuras de pinturas solanescas como, por ejemplo, *Los desechados* (1908) o *Esperando la sopa* (1910-12), los enanos y cretinos de Buñuel aparecen como encarnación de un mal ancestral y oscuro, de una maldición. Son figuras que por lo demás nos resultan amenazantes, como si estuvieran dotadas, como bien señala Eugenio Carmona²³, a propósito de Solana, «de una vida fuera del sentido de lo inmediatamente vital». En todo caso, tanto Solana como Buñuel nos sitúan con estas imágenes ante una especie de grotesca alegoría de la España negra.

Por otro lado, lo monstruoso de las imágenes de Buñuel no aparece imbuido de ese trascendentalismo del que Velázquez dotara a sus enanos, *El niño de Vallecas*, por ejemplo, quien, pese a su aspecto monstruoso fue pintado, como bien señala Julián Gállego²⁴, “con la belleza de una fruta madura”, o del que Ribera imprimiera a su *El patizambo* (1642), conjunto pictórico que, al ser representado de forma monumental, desde un punto de vista muy bajo, propio de los teatros reales, dota al zambo de gran dignidad. Por el contrario, las imágenes de *Las Hurdes-tierra sin pan* se constituyen en la cruda representación de unos seres deformes, sin concesiones a nada que los espiritualice. En este sentido, la filiación de Buñuel es Zuloaga en imágenes como *El enano Gregorio el botero* (1911), protagonizada, al igual que la anterior de Buñuel, por una figura humana horriblemente fea, casi deforme y con músculos faciales de antropoide (fig. 5). En su conocido artículo sobre el cuadro, señala José Ortega y Gasset²⁵ que logra Zuloaga “una densa y bien definida materialidad con que llenar sus figuras, una materia sólida y



4. *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luís Buñuel, 1933.

real que con su peso bruto contrarresta el dibujo»; materia que, más *real* aún –por fotográfica– que ésta de la pintura, protagoniza igualmente la imagen buñueliana. He aquí una fuerte vinculación entre Zuloaga y Buñuel: los enanos de sus imágenes son seres *ahogados* en su materialidad; seres en cuya ayuda no viene el dibujo de la forma; seres, en fin, que por ello mismo se descubren tan singulares como feos. *La enana doña Mercedes* (Zuloaga, 1899) prolongaría, dicho sea de paso, este parentesco iconográfico feísta, al presentar la figura del cuadro, la rica y respetada doña Mercedes, en su grotesco rostro, grandes similitudes con las pobres niñas de Martilandrán, sus caras en aquel caso deformadas por la enfermedad del bocio. Y es que, como los de Zuloaga, los enanos y cretinos de Buñuel se exhiben como lo que ante todo son: cuerpos monstruosos; cuerpos enfáticamente escandalosos en su contradictoria humanidad. Ortega²⁶ lo ha explicado mejor que nadie, en sus palabras dedicadas al *Botero*, en el artículo antes citado: "¡Divino enano inmortal, bárbara animácula que aún no llegas a ser humano y lo eres bastante para que echemos de menos lo que te falta!".



5. *El enano Gregorio el botero*. Ignacio Zuloaga. 1911. Hermitage.

Estos inolvidables enanos –el de Zuloaga y el de Buñuel– se alzan, membrudos, sobre una tierra mineral, en unas imágenes donde la exacerbación realista-materialista prolonga su naturalismo en una suerte de surrealismo particular, como así fuera intuitivo, a propósito de *Las Hurdes-tierra sin pan*, por César M. Arconada²⁷, quien, en febrero de 1935, señalaba en la revista *Nuestro Cine* que el realismo de superficie del filme no había logrado liberarse de "aquel subsuelo cenagoso del surrealismo, no por subsuelo menos real que la superficie". El documento realista aparece de este modo atravesado por la lógica de lo surreal: cuadro y filme apuntan al mito.

Pero la iconografía buñueliana es aquí heredera también de la cultura popular carnavalesca allí donde ésta se interesa sobre todo por la representa-

ción del cuerpo. En la estética del Carnaval lo matérico corporal no es estilizado o sublimado, a diferencia de otras estéticas como la nazi, por ejemplo, sino que, bien por el contrario, es aproximado a la tierra, al lodo del que forma parte. Aparece así un cuerpo en cuya concepción, como señala Mijail Bajtin²⁸, no hay nada perfecto ni completo por haberse violado en él las proporciones naturales; un cuerpo, en suma, grotesco. Pues bien, esta veta grotesca, puesta en funcionamiento por la obra de François Rabelais, es activada en *Las Hurdes-tierras sin pan* a través de un sistema complejo de imágenes que actualizan diversas figuras presididas, como hemos visto, por las protuberancias, por las anomalías y también por los orificios exagerados del cuerpo. El resultado no es otro que ese bestiario de enfermos, lisiados y enanos mostrados tal cual son, en sus rabiosas singularidades, como parte integrante de la realidad humana. *Las Hurdes-tierra sin pan* rescribe y dialoga en este sentido también con el Carnaval, convirtiéndose así en un capítulo más de la historia de lo grotesco reivindicada por Bajtin.

Aunque investidos de los ropajes narrativos propios de un personaje de ficción, los enanos no dejarán ya de habitar los mundos de Buñuel. En *Viridiana*, por ejemplo, la mujer enana (Alicia Jorge) interpreta a uno de los componentes del grupo de mendigos, pero será sobre todo en *Nazarín* y *Simón del desierto* donde el enano, encarnado en ambas películas por el mismo actor (Jesús Fernández), cobre algo más de protagonismo interpretando en la primera de ellas al inolvidable Ujo y en la segunda a un pastor de cabras. Las escenas donde Ujo corteja a Andara declarándole su amor son de un patetismo pocas veces igualado en el cine de Buñuel, patetismo que se prolonga en la escena de la despedida, con un Ujo que, humillando la mirada, se resigna a su suerte después de no recibir de su enamorada el beso que él le estaba demandando y de correr inútilmente, su cuerpo balanceándose de un lado a otro movido por sus diminutas y torpes piernas arqueadas, detrás de ella cuando, llevada por la cuerda de presos, abandonaba el lugar. En *Simón del desierto*, el enano interpreta, como decíamos, a un pastor de cabras que es una especie de Sancho Panza demasiado *pegado* a la tierra tanto en el plano físico como en el metafísico.

EL CIEGO DE LA GUITARRA: *LOS OLVIDADOS*

En su primera aparición en *Los olvidados*, puede verse, rodeado de gente curiosa, al ciego don Carmelo (Miguel Inclán) en su calidad de hombre-orquesta, simultáneamente soplando la batería de pitos colgada de su cuello, haciendo sonar la guitarra y golpeando una tambora, sinfonía de sonidos que sirve de anticipo al anuncio de una canción muy especial, según

advierte el mismo don Carmelo, por pertenecer al tiempo del general Porfirio Díaz. La risa a coro que este anuncio desencadena en los presentes, obliga al ciego a pregonar las excelencias de la época del citado gobernante: “Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres se estaban en su casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a sus maridos”. Estas imágenes encuentran una línea de filiación iconográfica en Goya, en *El ciego de la guitarra* (1778), pintura que, bañada en un intenso cromatismo²⁹, representa una escena amable –no exenta de pintoresquismo– donde el ciego, acompañado de su lazarillo, toca la guitarra, mientras a su alrededor aparecen reunidos un grupo de embozados y dos mozas mirando al hombre elegantemente vestido que hace ademán de tocarse la cartera. Según señala Jesusa Vega³⁰, a propósito de la pintura de Goya, el ciego, un tipo humano muy popular en la época, se ocupaba, acompañado siempre de su lazarillo, de informar sobre noticias recientes y vendía romances de ciego impresos en pequeñas hojas que también cantaba o recitaba. Hay en este sentido un parentesco del personaje del ciego de Goya con el don Carmelo de Buñuel, a quien hemos visto evocando la tradición oral, los romances de ciego, si bien el lazarillo de don Carmelo aparece en este comienzo del filme no directamente *mostrado* junto a él, sino *representado* por medio del montaje, que va alternando planos del ciego con planos de un muchacho (Mario Ramírez) apostado en la esquina donde, como luego sabremos, ha sido abandonado por su padre. Por lo demás, las escenas de la película y de la pintura presentan puntos comunes también en los motivos barajados, concretamente las relaciones sexuales extramaritales: si la pintura refleja cómo el hombre responde a las mujeres que lo comprometen llevándose la mano a la cartera, el filme alude, por boca de don Carmelo, a las mujeres que engañan a sus maridos.

Un eco de *El ciego de la guitarra* se encuentra en otra pintura también de Goya, *El tío Paquete* (1820), que retrata al invidente Antonio Moraño, un compositor de canciones que, acompañado de su guitarra, tocaba en San Felipe el Real de Madrid. El ciego, que es mostrado con los globos oculares cerrados, sellados por cerdosas pestañas, y riéndose con descaro, aparece ahora como un símbolo del mal, del lado monstruoso de la naturaleza, en una representación asimismo concomitante con *Los olvidados*, en este caso por lo que se refiere a la caracterización visual y, como se verá, también moral del personaje de don Carmelo. Por lo demás, el aspecto de caricatura que presenta *El tío Paquete* lo vincula con ese otro ciego goyesco que, en primer término a la derecha, toca la guitarra en *La romería de san Isidro* (1820-23), uno de los cuadros que componen la famosa serie de las *Pinturas Negras*. Pero se trata ahora de un ciego cuyos globos oculares están abiertos, tanto que parecen escaparse de sus órbitas; de un ciego, por ello, de

rostro visualmente próximo en este caso al de don Amalio (José Calvo), otro de los ciegos de Buñuel, protagonista de *Viridiana*, cuyos abiertos ojos de cuajado vidrio sin contemplar nada se constituyen, como en la pintura de Goya, en uno de los elementos más inquietantes –por su acendrado feísmo– de las imágenes donde aparece.

Vinculados primero por medio del montaje, alternando como se ha dicho planos de uno y de otro, don Carmelo y el muchacho que ejercerá de lazarillo –su apodo, *Ojitos*, alude directamente a sus funciones como tal– formalizan su relación cuando el ciego, en su tanteo solicitando ayuda para cruzar la calle, va a dar con el rostro de *Ojitos*. Es entonces cuando don Carmelo ofrece al muchacho, de quien adivina que ha sido abandonado por su padre, trabajar para él a cambio de casa y comida. Se inicia de este modo una dependencia entre ambos personajes cuya fuente de inspiración es la novela picaresca, *El lazarillo de Tormes*, tanto en el paralelismo de *Ojitos* con el lazarillo, como en las relaciones que ambos mantienen con sus respectivos amos, avaros y desconfiados. Sin embargo, *Los olvidados* va a llegar más lejos que la novela en la definición del ciego como personaje maléfico al caracterizarlo, además de avaro, de sexualmente perverso. Así, en una escena que tiene lugar en su vivienda, el ciego invitará a la púber Meche (Alma Delia Fuentes) a sentarse en sus rodillas para acariciarla lascivamente a cambio de unos caramelos. Y luego, al final de esta misma escena le veremos pasándose de una mano a otra las monedas que va sacando de un saquito oculto en la pared, su rostro acusará el goce que delata la avaricia de tan siniestro personaje. Pero será hacia el final del filme cuando don Carmelo quede definitivamente caracterizado en la secuencia donde, al caer el Jaibo (Roberto Cobo) abatido por los disparos de los gendarmes, un primer plano lo muestre con sus brazos levantados en señal de júbilo, proclamando: “¡Uno menos, uno menos! Así irán cayendo todos”, expresión tras la que, levantando la mirada al cielo y cerrando con fuerza los puños (fig. 6), formula, sus palabras brotando con furia desde lo más hondo de su ser, el siguiente deseo: “¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”. En esta terrible exclamación del ciego con expresión de Herodes, como ha señalado Víctor Fuentes³¹, o de Saturno devorando a sus hijos, como en el cuadro de Goya –referencia recurrente del filme, como puede comprobarse– anida la pulsión destructora de un personaje definitivamente asociado al mal y a la muerte. Esta dimensión negativa del ciego, rasgo que hunde sus raíces en la Edad Media³², reaparecerá en el ya referido don Amalio, de *Viridiana*, una figura que acabará ocupando, en la esperpéntica escenificación de *La última cena* leonardiana, el lugar del mismo Jesucristo, en una de las imágenes más conmovedoras, por surreal, del cine de Buñuel.



6. *Los olvidados*. Luís Buñuel. 1951.

LA DESNUDEZ DE LUCIFER: *SIMÓN DEL DESIERTO*

Simón del desierto está protagonizado por Simón (Claudio Brook), personaje inspirado en San Simeón el Estilita, un anacoreta que pasó los treinta y siete últimos años de su vida en lo alto de una columna de sesenta pies de altura, instaurando así una forma de ascetismo que alejaba al penitente de la tierra a la vez que lo acercaba al cielo. En su hábitat, una pequeña plataforma cuadrada circundada por cuerdas de seguridad que la asemejan visualmente a un ring, Simón libra sus particulares batallas con las tentaciones del demonio, encarnado en este caso en una bella mujer (Silvia Pinal).

En su primera aparición en el filme, la mujer-diablo lleva su cántaro de agua. Pero en esta ocasión la *samaritana* sólo consigue atraer la mirada de Daniel (Eduardo MacGregor), un joven e imberbe monje que, a diferencia de sus compañeros, prosternados todos ellos en la base de la columna de Simón, se distrae así de sus oraciones. Será en su segunda aparición cuando Lucifer consiga tentar a Simón: encarnado en el mismo cuerpo de mujer anterior, el diablo aparece ahora vestido de marinero y cantando desafinadamente en latín: "Despreciado Simón, pon fin a tus locuras..." con



7. *Simón del desierto*. Luís Buñuel. 1965.

un aspecto infantil que es desmentido enseguida, cuando, descubriéndolas, la mujer muestra sus piernas (fig. 7), en una imagen que viene en línea recta tanto de *Ensayo de un crimen* (1955), concretamente del fragmento en que un disparo alcanza a la institutriz y ésta se desploma, en presencia del pequeño Archibaldo; como de *Viridiana*, allí donde la novicia protagonista, interpretada por la misma Silvia Pinal, se despoja de los hábitos: en todos estos casos la mirada buñueliana se interesa por cómo las medias negras rematadas en sus correspondientes ligueros descubren la blandura de los nacarados muslos de la mujer. La tentación prosigue con la mujer exhibiendo a los ojos de Simón sus hermosos pechos desnudos, antes de que, encaramada ya en lo alto de la columna, acaricie con su mano y luego con su larga lengua la barba del estilista. Pero Simón, no dejándose seducir, acaba rechazándola. Es entonces cuando, vencido el diablo, el joven y sensual cuerpo de la mujer que lo encarna aparece de pronto transformado en el de una vieja bruja desnuda (fig. 8) cuya horrible fealdad es la misma que la descrita en algunos de esos textos del medioevo que, como los de Dante o Boccaccio, por ejemplo, vituperaban a la mujer. Pero veamos esto con algo más de detalle.

Al igual que en los relatos de las tentaciones sufridas por los eremitas, donde el diablo es vivamente evocado adoptando el aspecto seductor de procaces prostitutas, la iconografía de Lucifer convertido en una bella y lúbrica



8. *Simón del desierto*. Luís Buñuel. 1965.

mujer tentando a san Antonio es frecuente en la historia de la pintura. Buena muestra de ello son, entre otros, los cuadros *Las tentaciones de san Antonio*, de Félicien Rops (1878), de Paul Cézanne (1875) y de Salvador Dalí (1946). En la primera de estas obras, el crucificado, en la parte central de la composición, es desplazado por una tentadora mujer desnuda de sonrosadas carnes que, ocupando el lugar del Cristo, se exhibe, majestuosa, ante el espanto de san Antonio, que lleva sus manos a la cabeza en señal de exorcismo. La pintura de Cézanne, por su parte, muestra al santo rechazando, en presencia del diablo que tiene detrás, la tentación de la lujuria personificada en la voluptuosa mujer desnuda que, ubicada en el centro de la escena, aparece acompañada de un amplio coro de amorcillos también desnudos. Finalmente, el cuadro de Dalí muestra a san Antonio en el desierto, arrodillado y protegiéndose con una cruz de las tentaciones que lo atacan: éstas son representadas por un caballo de grandes pezuñas desgastadas seguido de una fila de cuatro elefantes de patas alargadas de forma grotesca donde el segundo de ellos carga una copa de oro que contiene una exuberante mujer desnuda.

Como en el filme de Buñuel, los cuadros anteriores muestran cómo el diablo tienta al monje bajo la forma de lúbricas mujeres que exhiben su desnudez de forma provocadora. Pero, a diferencia de las pinturas, el filme conjugará, como antes decíamos, esta esplendorosa desnudez del joven cuerpo

femenino con la horripilante desnudez de la mujer vieja. Es lo que sucede en el desenlace de la escena, cuando, derrotado por Simón, el diablo, adoptando ahora la forma de una bruja anciana, se bate en retirada: podemos constatar entonces cómo la fotografía de ese cuerpo desnudo —otrora bello y joven— de la anciana que aparece en la imagen (fig. 8), por mucho que se trate de una puesta en escena³³, se recrea en la fealdad del mismo al modo en que lo hace, por ejemplo, Boccaccio³⁴ en *Corbaccio* (1363-1366), texto con el que, por ello, puede ser puesto en relación:

En lo hinchado que ves sobre la cintura, ten por seguro que no hay estopa ni otro relleno que la carne de dos higos pasados, que tal vez fueron manzanas verdes [...] Éstas, cualquiera que sea la razón, porque demasiado le han tirado de ellas, o porque su excesivo peso las haya estirado, tan sobremanera se han apartado de su natural sitio y se han alargado [...] la barriga, la cual, por anchos y muchos surcos atravesada como lo están las chivas, parece un saco vacío, no de otra guisa pendiendo que en el buey ese pellejo vacío que le cuelga de la quijada hasta el pecho.

Tal es la capacidad de ambas obras para representar la fealdad. Y es que algunos textos de la Edad Media son, como señala Bodei³⁵, maestros en las descripciones de extrema dureza, como la del cuerpo atormentado de Mahoma o las alusiones, como es el caso que nos ocupa, a Lucifer, a quien «se presenta tanto más feo cuanto más bello había sido antes». Esto es justamente lo que sucede en *Simón del desierto*, filme que se sirve de esta misma forma de fealdad del texto de Boccaccio para mostrar a un Lucifer de desnudez tan horrible como bella había sido poco antes.

Dos veces más tentará Lucifer a Simón. Si en la primera de ellas adopta la forma de Buen Pastor, lo que permite la aparición en el filme de un Cristo travestido de mujer barbada, en la segunda lo hará de Drácula para, después de izar el cuerpo, con uno de sus bellos pechos al descubierto, desde el ataúd que la ha llevado hasta las proximidades del estilista, encaramarse de nuevo hasta lo alto de la columna y conseguir esta vez arrastrar a Simón hasta el mundo terreno, concretamente hasta esa discoteca neoyorkina donde se baila animadamente una mezcla de *jerk* y *surf* que pone un precipitado punto final al filme.

NOTAS

¹ Adorno (1983), p. 71.

² Deleuze (1994), pp. 179-201.

³ Montes (1929), p. 3.

⁴ "Recuerdo que a veces acompañaba a mi padre en sus caminatas, cuando íbamos a algunas de las fincas. Un día, sentimos un olor terrible en uno de aquellos olivares. Un olor a putrefacción. '¿Qué será?' Mi padre se quedó tras fumando un cigarrillo. Yo me metí entre los olivos y vi un inmenso animal rodeado de unos buitres enormes, que parecían curas. Los campesinos, cuando las bestias de labor morían, las dejaban al aire libre para que al pudrirse abonasen la tierra". Pérez Turrent y De la Colina (1993), p. 15.

⁵ Todas las citas del poema "Una carroña" están tomadas de Charles Baudelaire (1991), pp. 162-167.

⁶ Sánchez Vidal (1993), p. 92.

⁷ Sánchez Vidal (1993), p. 186.

⁸ Un eco de esta actitud de Tristana lo encontramos al final del filme, cuando la protagonista se inclina sobre un don Lope moribundo que yace en el lecho. Pero este mismo proceder del personaje había aparecido ya en *Viridiana*, aunque en este caso en una situación invertida, cuando el viejo don Jaime se inclinaba sobre Viridiana, la novi(cia) muerta echada en el lecho, convertida su belleza en marmórea efigie.

⁹ Santos Zunzunegui se ha referido a este "bricolage" de motivos. Zunzunegui (1994), pp. 122-124.

¹⁰ Eco (2007), p. 378.

¹¹ Moliner (2001), p. 982.

¹² Sánchez Vidal (1996), p. 198.

¹³ Gubern (1999), p. 405.

¹⁴ Bikandi-Mejías (2000), pp. 41-48.

¹⁵ Deleuze (1994), p. 180.

¹⁶ Bodei (1998), p. 142.

¹⁷ Bodei (1998), pp. 143-144.

¹⁸ El antropólogo Caro Baroja, por ejemplo, tacharía el filme de documental falso y espectacular, que suprime en el espectador la sensibilidad necesaria para comprender las vidas ajenas. Sánchez Vidal (1984), pp. 86-87.

¹⁹ Buñuel (1998), p. 66.

²⁰ Deleuze (1994), p. 180.

²¹ Deleuze (1994), p. 186.

²² Adorno (1983), p. 72.

²³ Carmona (2004), p. 173.

²⁴ Gállego (1990), p. 318.

²⁵ Ortega y Gasset (1946), p. 533.

²⁶ Ortega y Gasset (1946), p. 537.

²⁷ Herrera Navarro (1998), p. 74.

²⁸ Bajtin (1987), p. 29.

²⁹ Como veremos enseguida, a medida que la pintura de Goya introduce la caricatura negra, esta línea de filiación irá intensificándose.

³⁰ Vega (2002), p. 112.

³¹ Fuentes (1993), p. 112.

³² "En la Edad Media, el ciego, frente al cojo y el mudo, que son representados como personajes piadosos, suele poseer una dimensión moral negativa: es un mendigo bebedor que se divierte, con lo cual la ceguera se revela como una especie de castigo que imposibilita para cualquier actividad". Reyero (2005), p. 113.

³³ Sánchez Vidal ha señalado que este "papel de vieja lo interpretó Francisco Reiguera con disfraz de hule". Sanchez Vidal (1984), p. 291.

³⁴ Eco (2007), p. 164.

³⁵ Bodei (1998), p. 122.

OBRAS CITADAS

- Adorno (1983)
ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983.
- Bajtín (1987)
BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Baudelaire (1991)
BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Bikandi-Mejías (2000)
BIKANDI-MEJIAS, Aitor: *El Carnaval de Luis Buñuel*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
- Bodei (1998)
BODEI, Remo: *La forma de lo bello*. Madrid, Visor, 1998.
- Buñuel (1998)
BUÑUEL, Luis: "Land without Bread". *Nickelodeon*. 13, 1998, pp. 65-68.
- Carmona (2004)
CARMONA, Eugenio: "Solana. El invitado, el primitivo y lo inquietante" en *José Gutiérrez Solana* (catálogo de la exposición). Madrid, MNCARS, 2004, pp. 171-179.
- Deleuze (1994)
DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Eco (2007)
ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007.
- Fuentes (1993)
FUENTES, Víctor: *Buñuel en México*. Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, 1993.
- Gállego (1990)
GÁLLEGO, Julián: "Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas" en *Velázquez* (catálogo de la exposición). Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 316-321.
- Gubern (1999)
GUBERN, Román: *Proyector de luna*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Herrera Navarro (1998)
HERRERA NAVARRO, Javier: "Las Hurdes, de Buñuel, y sus críticos españoles". *Nickelodeon*. 13, pp. 70-75.
- Moliner (2001)
MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2001.
- Montes (1929)
MONTES, Eugenio: "Un Chien andalou". *La Gaceta Literaria*. 60, pp. 3-7.
- Ortega y Gasset (1946)
ORTEGA Y GASSET, José: *Obras*

Completas: I (1902-1916). Madrid, Revista de Occidente, 1946.

Pérez Turrent y De la Colina (1993)
PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José: *Buñuel por Buñuel*. Barcelona, Plot, 1993.

Reyero (2005)
REYERO, Carlos: *La belleza imperfecta*. Madrid, Siruela, 2005.

Sánchez Vidal (1984)
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid, JC, 1984.

Sánchez Vidal (1993)
- *El mundo de Buñuel*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.

Sánchez Vidal (1996)
- *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1996.

Vega (2002)
VEGA, Jesusa: *Goya 1900 . Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

Zunzunegui (1994)
ZUNZUNEGUI, Santos: *Paisajes de la forma*. Madrid, Cátedra, 1994.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán en soporte digital, bien enviados a la dirección de correo electrónico arte@fuesp.com, bien grabados en un CDROM. Si se desea enviarlo impreso, se remitirá adjunta una copia digital del artículo. Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se colocarán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten deberán tener una resolución mínima de 300 pp., en formato JPG y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, deberá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), tanto en castellano como en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID, o a la dirección de correo arriba señalada. Se incluirá un breve curriculum vitae. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE [FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com. así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacados: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna,(cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático Emérito de Universidad y Patrono de la Fundación Universitaria Española.

**PUBLICACIONES DE ARTE DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA**

**CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA
[CAIFUE]**

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 € Los correspondientes a los Coloquios, 15 €

ANEJOS

I

Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo. Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 €

II

La Guerra de la Independencia. Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía. Madrid, 2009, 402 pp., 117 ilustr. Rústica. 75 €

III

Actas de las Jornadas sobre Carlos IV y el arte de su reinado. Madrid, 2011, 366 páginas, ilustr. Rústica. (En prensa)

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 €

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.

2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, 1985, 100 pp.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*. Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.
6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.
12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES “CUM LAUDE”

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 €
2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 €
3. AMELIA ARANDA HUETE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 i.
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 €
7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 €
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 €
9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 €
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 €
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 €

12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20 €
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 €
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20 €
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 €
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 €
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 €
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CD), Los dos tomos, 40,00 €
19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 €
20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 €
21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, 2005, 490 págs. Rúst., 20 €
22. MARÍA JESÚS MUÑOZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 23 €

23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 €
24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Fernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst., 20 €
25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 €
26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst., 20 €
27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 €
28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 €
29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La Navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 €
30. RAQUEL NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Madrid, 2009, 442 pp., 168 ilustr. Rúst., 20 €
31. LAURA DE LA CALLE VIAN: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices (1920-2000)*. Madrid, 2009, 436 pp., + CD con 306 ilustr. Rúst., 20 €
32. DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2009, 500pp., 41 ilustr. Rúst., 20 €
33. ÁLVARO PASCUAL CHENEL: *EL retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, 2010, 658pp., 290 ilustr. Rúst., 60 €
34. PABLO CANO SAINZ: *Fray Antonio de San José Pontones arquitecto, ingeniero y tratadista en España (1710-1774)*. Madrid, 2010, 508pp., 222 ilustr. Rúst., 40 €

35. PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ: *Intramuros. Arquitectura en Manila. 1739-1762*. Madrid, 2012, 322pp., 66 ilustr. Rúst., 40 €

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Quadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilustr., color, 36 i.

OTRAS PUBLICACIONES

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 €

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 €

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 €

I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 €

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., Agotado.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía*. volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 14,40 €

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 €

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 18,75 €

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 €

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 €

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936) *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 30 €

TEXTOS INÉDITOS Y DISPERSOS DEL PROFESOR PITA ANDRADE. Volumen I: *Del Prerrománico al Protogótico*. Madrid, 2010, 490pp., 37 ilustr. Rústica.

Volumen II: *Escritos sobre la Edad Moderna*. Madrid, 2010, 614pp.,
55ilustr. Rústica. 80 € (obra completa).

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*. Madrid, 2011,
546pp., 151ilustr. Rústica. 40 €